This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Hermann Kienzl

Dramen der Gegenwart

Thr 129.05

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS BROWN HAYES

(Class of 1839)

This fund is $10,000 and its income is to be used

"For the purchase of books for the Library"

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Dramen der Gegenwart

Digitized by Google

Digitized by Google

Dramen der Gegenwart

Betrachtet und besprochen

von

Hermann Kienzl

Graz
Leuschner & Lubensky's
Universitäts-Buchhandlung
1905

Digitized by Google

Thr 129.05

FEB 14 1916

LIBRARY

Hayes fund

K. u. k. Hofbuchhandlung Carl Fromme in Wien.

Digitized by Google

„Meine Feuilletons!“ —

Deine Feuilletons.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Einführung.

Das Zeitliche der Tageskritik ist in ihrem Namen ausgesprochen. Eilig fröhnt die Feder der Pflicht! Die Kritik bedarf aber wie jedes künstlerische Schaffen nicht nur der Anregung und Eingebung, auch der nachsinnenden Hemmung; des Regulators und Destillators. Die Tageskritik hat nicht Zeit, auszureifen. Rettet später Einer sein Bestes aus dem zerfallenden Holzpapiere, so mag er sich entweder zur Treue des Chronisten bequemen oder er wird nur bestimmte Gliederlein zu einer Kette eigener Art sammeln. Das Ausgewählte wird dann, bei bestmöglicher Schonung des einst unmittelbar empfangenen Eindruckes, zurecht gebosselt.

Die in diesem Buche gesammelten Theaterfeuilletons sind unter vielen anderen in dem langen Zeitraume von mehr als zwölf Jahren im „Grazer Tagblatt" erschienen.*) Oft ermuntert, sie den Freunden wiederzugeben, denen sie einst Freude bereiteten, und von liebevollen Händen bei der mühevollen Sichtung unterstützt, unterbreite ich nun, nach dem Abschlusse meiner kunstkritischen Tätigkeit in Graz, die Auslese allen, die den ringenden Kräften der dramatischen Dichtung der Gegenwart einen empfänglichen Herzensverstand entgegenbringen.

*) In der Zeit von September 1892 bis Februar 1896 und von Februar 1897 bis November 1904. Nur die aus dem Jahre 1891 stammende Besprechung von Ibsens „Kronprätendenten" ist in Wien geschrieben und in einem Wiener Blatte erschienen.

Digitized by Google

Provinztheater — Provinzkritiken. Die Befürchtung ist nicht ohne weiteres abzuweisen, daß eine Wirkung im engen Kreise zu Trugschlüssen verleitet. Zur Zeit, als Verfasser seine in Berlin und Wien begonnene kritische Tätigkeit nach Graz übertrug, war man dort noch nicht weit davon entfernt, die „Zärtlichen Verwandten" von Benedix für ein gefährliches naturalistisches Stück zu halten. Manche Spuren des zähen Kampfes für das Neue sind um ihres typischen Charakters willen aus meinem Buche nicht ausgemerzt worden. Bei der bescheidensten Einschätzung des örtlichen Wertes für das allgemeine Interesse meine ich, daß man vor dem Worte „Provinz" die nicht ganz begründete Scheu ablegen sollte. Graz liegt ja hinter den Bergen. Doch bringt viel, bringt das Meiste aus dem Weltland allmählich ins Waldland, und wenn die Zeitgenossen am südlichen Saume deutschen Landes auch ein bißchen zurückbleiben und nachhumpeln, so ist der Spiegel des Sees vielleicht ruhiger und glatter worden, worin sie die Bilder der Zeit betrachten. Außerdem steht die Leistungsfähigkeit der Grazer Bühnen — ihr alter Ruf bestätigt es — in einem ehrenvollen Wettbewerbe mit der der größeren deutschen Stadttheater. Das künstlerisch Unzulängliche, so die Natur von Geschäftsunternehmungen unter schwierigen finanziellen Verhältnissen bedingt, kann freilich über eine gewisse Grenze hinaus nicht überwunden werden. Doch bringt dies, so paradox es klingt, neben den Nachteilen auch Vorteile mit sich — für entwicklungsfähige Schauspieler und Kritiker. Der Schauspieler lernt sich vielseitig ausgestalten, wenn ihn verständige Leitung und innere Widerstandskraft gegen das „Verschmieren" schützen; der Kritiker bringt an der Hand des Werdenden einsichtiger in das Gewordene und wird, wenn er an Urteilsgabe und Erfahrungen genügenden Rückhalt besitzt, nach Billigkeit das Relative würdigen, das Absolute nie vergessen und ver-

Digitized by Google

leugnen. Man lernt gewissermaßen von der Pike auf dienen, und mitunter sind aus solchen Dienern Generäle geworden, die nicht die schlechtesten waren.

Die Besprechungen schauspielerischer Leistungen und der Inszenierungsfragen wurden übrigens bei diesem Abdrucke der Aufsätze nur zum geringsten Teile berücksichtigt, zumeist nur dann, wenn der Aufschluß über bedeutungsvolle schauspielerische Interpretationen geeignet schien, auch noch im Abglanz der Kritik das Verständnis für das Werk des Dichters zu vertiefen. Außerdem schien es mir gerecht, ab und zu eines schönen Eindruckes dankbar zu gedenken, den nicht ein berühmter Mime als Gast, sondern ein der Zukunft entgegenreifendes Talent hinterlassen hat. Das Kriterium der Berühmtheit ließ ich bei der Komposition des Buches überhaupt nicht gelten. Gerne hätte ich jedoch der schauspielerischen Erlebnisse um ihrer selbst willen gedacht, die uns in Graz, der Gastspielstadt, zuteil worden sind durch Baumeister, Mitterwurzer, Haase, Matkowsky, Sonntag, Lewinsky, Hartmann, Römpler, Sommerstorff, Martinelli, Wiene, Gregori, Devrient, Salvini, Rossi, Zacconi, Novelli, Coquelin d. Ä., Février, durch die Hohenfels, Wolter, Odilon, Prasch-Gravenberg, Medelsky, Barsescu, Sandrock, Poppe, Rabitow, Niese, Judic und viele andere. Aber ich blieb diesmal an die Auswahl der wichtigsten, nach den Aufführungen besprochenen Dramen gebunden. Eine Schilderung der japanischen Schauspielerin Sada Yacco fand in einem Anhange des Buches Platz. Im Zusammenhang mit den ausgewählten Stücken konnten einzelne Gastvorstellungen des Berliner Deutschen Theater-Ensembles (mit Else Lehmann, Bassermann, Reinhardt, Kayßler, Winterstein) und bedeutsame Darbietungen von Josef Kainz, Albert Heine, Dr. Rudolf Tyrolt, Agnes Sorma, Paula Conrad-Schlenther, Madame Léblanc-Maeterlinck, Irene Triesch, Lilli Petri und Hermine Körner in Erörterungen gezogen werden.

Digitized by Google

Wem es nicht gegönnt ist, mit gestaltender Hand auf die Entwicklung der Schauspielerei einzuwirken, deren Wert, Würde, Schicksal in viel höherem Maße, als viele individualitäts-eitle, vom Personenkult irregeführte mimische Eigenbrödler ahnen, in der Hand des Regisseurs (nicht des Tapezierers!) ruht; wer nur mit der Feder kümmerlich die Richtungen weisen, die Ziele, wie er sie sieht, andeuten und die Abweichungen nachträglich — bedauern darf: der müßte wenigstens, soll sein Bemühen einigermaßen fruchten, viel hundert großer und kleiner kritischer Erfahrungen, wahrgenommener Umstände, Vorteile, Nachteile, grundsätzlicher und individueller Anschauungen in einer Spiegelung sammeln. Die kundige Tageskritik, die neben dem literarischen Verständnisse auch den rechten Bühnenblick besitzt, kann bei ehrlicher Emsigkeit immerhin auch für die Schauspielkunst einigen Nutzen stiften. Im Rahmen meines Buches hatte dieser Teil der dramaturgischen Bestrebungen nahezu gar keinen Raum.

Die Auswahl der Aufsätze war nicht ganz leicht zu treffen. Zunächst galt es, einen Wust von mehr als 1500 Rezensionen zu schichten und zu sichten. 1500 Schauspielkritiken in zwölf Jahren! Davor schaudert dem Kollegen in der Großstadt; und er erbebt, wenn ich ihm noch sage, daß Gastspiele und Debuts mich zwangen, den „Hüttenbesitzer“ nicht weniger als 31mal zu sehen.

Den Rücksichten des Ortschronisten wurde entsagt. Nach Möglichkeit suchte ich den Makrokosmus der Dramatik unserer Gegenwart im Mikrokosmus der Grazer Bühnen darzustellen. Ein erschöpfendes Bild der neueren dramatischen Dichtung konnte freilich nicht entstehen; nicht nur, weil manche nicht ganz entbehrliche Ergänzung des Buches dem Raumgesetze weichen mußte, auch schon deshalb, weil dem Bilde wesentliche Züge durch das Repertoire der Grazer Bühnen vorenthalten blieben. Die brünstigen Rauschebronnen d'Annunzios haben dem Grazer Kritiker nicht gesprüht,

Digitized by Google

und Shaw und Wilde blieben in den steirischen Bergen bis anno 1905 unentdeckt. Auch Lienhard, Bierbaum, Rueberer wurden in Graz nicht aufgeführt. Vor dem, was zur Auswahl stand, hielt ich mich an die Fragen: „Bewährte es oder verspricht es Einfluß auf den künstlerischen Geschmack der Zeit?“ — „Ist es mindestens als ein künstlerischer Ausdruck des Zeitgeistes charakteristisch“?

Unter diesem Gesichtswinkel durfte natürlich weder ein bekannter Autorname, noch ein großer Theatererfolg, wenn er nicht besonders typischen Charakter hatte, den Ausschlag geben. Es wurde — um hier auf Beispiele zu weisen — von den Schauspielen Otto Ernsts, auch von seinem unerhört erfolgreichen „Flachsmann als Erzieher“ ebensowohl, wie von Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“, dem wertlosen Rührstücke mit den schönen Studentenliedern und Heidelberger Dekorationen, abgesehen, ferner abgesehen von Heyses durch das Zensurverbot sensationell gewordener „Maria von Magdala“ und von Beyerleins „Zapfenstreich“, der seine Popularität auch in höherem Maße den gewissen Begleitumständen und dem durch die allgemeine Wehrpflicht allgemein gewordenen Interesse an einem militärischen Stoffe dankt, als den poetischen Reizen des zweiten Aktes. Was an dem Stücke Beyerleins neben der unkünstlerischen, parteisozialistischen Tendenz als Zeit-Charakteristikum in Betracht käme, der Hang nach dem Standes-Drama, bietet Hartlebens „Rosenmontag“ besser. Auf Felix Philippi dagegen konnte nicht verzichtet werden. Wenn ein „Flachsmann“ die Theaterkassen füllt, so mag man die weit geringere Zugkraft des Ernsten und Großen beklagen, aber es scheint doch übertrieben, den ewigen Zug der Masse nach dem Platten und Gewöhnlichen, nach der Karikatur und Schablone, gerade von diesem Exempel abzuleiten. Das Stück ist nicht schlechter als viele seinesgleichen, es hebt nicht, aber es verdirbt auch nicht den Geschmack, und

Digitized by Google

nebenbei führt es eine wackere Sprache für die freie Schule und gegen Muckertum und Streberei. Gefährlich und verderblich sind die Philippischen Faulholz-Pilze. Diese nackten Sensationen, diese überzeugungslosen Ausbeutungen des „aktuellen" Klatsches dürfen von der Kritik nicht vornehm übersehen werden, ob es gleich den literarischen Ergeiz nicht kitzeln kann, Herrn Philippi zu bekämpfen.

Ein gut Teil des Buches ist den Besprechungen der Dramen Ibsens und Hauptmanns eingeräumt. Ihre Bedeutung für das Kunstschaffen der Gegenwart ist so wesentlich, daß ich der Entwicklung dieser Führenden, soweit die Grazer Aufführungen es gestatteten, bis zurück zu ihren Jugendwerken folgen wollte. Von den 15 Schauspielen Ibsens, die heute der deutschen Bühne allgemein angehören (die Aufführungen von „Kaiser und Galiläer", „Peer Gynt" und „Brand" waren Experimente), fehlt hier nur eines: „Baumeister Solneß". Ich habe das Stück leider nicht auf der Bühne gesehen. Von Gerhart Hauptmanns Dramen sind 10 besprochen; es fehlen außer den Erstlingsarbeiten „Florian Geyer", „Schluck und Jau" und „Der rote Hahn". Keine geschmacklose Absicht des Vergleiches und der Biedestalerhöhung Hauptmanns verführte zu dieser Kapiteleinteilung. Ibsens einsame Größe überschattet unsere Zeit. Seine Spuren sind tiefer als die Zolas und Tolstois. Doch das, was wir im besten Sinne deutsch heißen, unser Sehnen und Leiden, hat in Gerhart Hauptmann den innigsten Klang gefunden. Wie das weiche Herz dieses Dichters in seinen problematischen Gestalten, so streben wir alle glücklicheren, freieren Zeiten, dem Geschlechte der Starken entgegen. Das Unerfüllte findet in Hauptmanns Ringen aus Erdennot zu lichten Höhen dichterische Erfüllung.

Die übrigen Aufsätze sind einzelnen, meist jüngeren Dramen lebender Dichter gewidmet, die nach Ansicht des Verfassers diesen oder jenen, aber ausnahmslos mindestens

Digitized by Google

einen bestimmten Inhaltswert unserer Gegenwart unmittelbar oder mittelbar der Zukunft überliefern werden. Überwiegt auch dabei selbstverständlich die problematische, feinnervige, hysterische, symbolistische, derb-reale und soziale Dramatik (der Wurstkesselname heißt „modern") — so klingt uns doch auch der süße Ton der Romantik von Rostands Harfe, lacht uns der boshafte Humor Thomas, tastet Wilbrandt an die ewigen Daseinsrätsel und dröhnt das Pathos Wildenbruchs. Einer, der nicht mehr lebt, ist auch in der Runde: Robert Hamerling. Sein Schauspiel „Danton und Robespierre" wurde im Mai 1904 zum Leben erweckt, und die Grazer ist bis heute die einzige Bühne, die es aufführte.

Wie schon aus dieser Zusammenfassung des Bunten erhellt, wollte ich keine gelehrte Arbeit liefern, kein System bereiten, mich nicht in Theorien und Hypothesen ergehen. Das Literatentum aus dem ff verliert, wie mir scheinen will, allzu häufig die Verbindung mit dem Leben, aus dem doch alle Kunst fließt. Unser Leben im Spiegel der Kunst ist so vielgestaltig, daß die einheitlichen Formen, in die es die Kritik gerne pressen möchte, immer wieder gesprengt werden. Und das beklagen manche Literaten und nennen es ein Tohuwabohu und vermissen schmerzlich den einheitlichen Stil. Doch gerade in dieser Buntheit, in diesem Sich-Regen und -Bewegen liegt ja alles Hoffen! Wir wollen dem lauschen, was sich verkündigt. Immer, wenn Altes stürzte, bedeckt wirres Trümmerwerk den Boden. Aus den Revolutionen wird die Zukunft geboren. Marlow, das wilde Kraftgenie, ging Shakespeare voran, die Stürmer und Dränger verkündeten Goethe, den Messias. Ist das Neue einmal geklärt, so finden sich die toten Einheitsformen der Theorie immer noch früh genug.

Es ist nicht möglich, ein richtiges Urteil über ein literarisches Zeitalter zu geben, bevor diese Zeit Vergangenheit worden ist. Auch Rudolf Lothar, der eben den ersten

Digitized by Google

großzügigen Versuch einer Dramaturgie der Gegenwart unternommen hat („Das deutsche Drama der Gegenwart", München, Georg Müller, 1905), sagt: „Zur historischen Betrachtung der Gegenwart fehlt uns die Distanz", und er fügt einleuchtend bei, daß viele der Dichter von heute noch in voller Entwicklung sind, ihren eigenen Weg noch nicht gefunden haben. Daß uns ihr Bild auch durch den Weihrauchnebel der Partei verdunkelt werde, stimmt doch wohl nur bei Beurteilern, die einen Fetisch brauchen, weil sie keinen Gott haben. An anderer Stelle sagt Lothar so einfach als trefflich: „Im rechten Lichte geschaut, ist alles schön in der Natur. Wenn wir den richtigen Standpunkt wählen, dann gibt es nichts Häßliches, nichts Kunstwidriges auf der Welt. Kunst ist eine Standpunktfrage. Was aber bestimmt den Standpunkt? Unsere Individualität." Wer nach seiner Individualität ehrlich seinen Standpunkt bezieht, hat die Nebel der Partei nicht zu fürchten. Daß in Zeiten starker künstlerischer Entwicklung die Meinungen der Ehrlichen weit auseinander gehen, ist freilich wahr. Das neue Buch Rudolf Lothars, dem man Individualität und gediegenes Verstehen nicht bestreiten kann, macht es in seinem Hauptmann-Kapitel besonders fühlbar. Auch Lothar steht übrigens davon ab, aus den vielen Summanden der Gegenwart eine Bilanz für die Zukunft zu ziehen.

Die hier gesammelten Besprechungen einzelner Dramen sind willkürlich, nach der alphabetischen Ordnung der Dichternamen, aneinander gereiht. Vielleicht ermöglichen aber auch sie, die Haupt- und Grundzüge der zeitgenössischen Dramatik zu erkennen. Überlebtes, was in der Spanne von zwölf Jahren geleuchtet hat und heute schon erloschen ist, wurde von der Sammlung ferngehalten. Und wir haben in der kurzen Zeit, die seit dem Revolutionsjahre der deutschen Dramatik, 1889, verflossen ist, manche Flut schwellen und wieder ebben gesehen. Dennoch halte ich die sogenannte

Digitized by Google

„Überwindung des Naturalismus“ für ein Schlagwort, das mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Die starren Doktrinen, die Extreme des Naturalismus sind, nachdem sie ihre revolutionäre Schuldigkeit getan haben, überwunden, aber nicht der Nutzen, den der Naturalismus stiftete. Der wirkt fort. Die Bewegung hat unsere dramatische Dichtung von den weiten Flächen moralisierender Unwahrheit in die engen Winkel der Seelen heimgeführt, und wir erkannten, daß in diesen Winkeln alle Schönheit des Wachens und des Träumens blüht. „Une œuvre d'art est un coin de la nature, vu à travers un tempérament.“ In einem Buche von Gustav Wethly („Dramen der Gegenwart“, Straßburg, Ludolf Beust, 1903) wird dieses Zolasche Wort durch ein Goethesches ergänzt: „Wir wissen von keiner Welt, als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abzug dieses Bezugs ist.“

Der Verfasser des genannten Buches stellt dann die einschneidendsten Äußerungen Schillers und Goethes über Kunst, Drama und Weltgeschichte einander gegenüber, und aus dem tiefen Gegensatze erkennen wir ohne Mühe, daß die Entwicklung des neuen deutschen Dramas nicht an Schiller, sondern an Goethe anknüpfte. Eine Tatsache, die ebenso fest steht, als uns selbstverständlich die überhitzte polemische Unterschätzung Schillers, die eine Zeitlang bei den „jungen“ Kampfhahnen Mode war, nicht verwirren darf. Der Ethiker, der Dichter, der Künstler Schiller ist ewig — und nur das, was immer fruchtet, ist bleibend. Schiller raisonniert über die Affekte, Goethe stellt sie wahrheitstreu dar, Schiller will vom Drama, der „moralischen Anstalt“, eine „Stütze, ja Ergänzung der Gesetze und der Religion“, für Goethe ist das Drama „die künstlerische Ausdrucksform eines seelischen Problems und seiner Lösung, die sich ohne Rücksicht auf das Sittengesetz vollzieht“. Schiller verurteilt an Goethes Egmont, daß der Dichter ihm „eine

Digitized by Google

Menschlichkeit nach der anderen beilegt, um ja seinen Helden zu uns herabzuziehen". Und dieser Egmont, der bei seinem Klärchen das freundliche Mittel weiß, die Sorgenfalten von der sinnenden Stirne wegzubaden, der sich in sonniger Freude bis zur Todesschwelle auslebt, ist uns viel herrlicher geworden, als die Heroen. Goethe suchte im Drama nicht das Heroische, sondern das Rein-Menschliche.

Die spekulative Philosophie gibt unserer Dramatik keinen direkten Einschlag mehr. Auch im Drama herrscht die Empirie: die Erforschung des Menschenherzens. In der heftigen Reaktion gegen das Abstrakte, Doktrinäre geriet der deutsche Naturalismus (niemals der Ibsens) allerdings auf Irrwege, indem er eine Zeitlang in der bloßen Reproduktion von Zuständen, ohne Rücksicht auf das Verhältnis unseres Gemütes zu diesen Zuständen, sein Ziel suchte. Die bekannte Programmschrift von Arno Holz, „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (jede innere Beziehung des Kunstobjektes zum Dichter und zum Zuschauer wird über Bord geworfen), vertritt diesen einseitigen Standpunkt, und das Drama „Die Familie Selicke" (1890) von Arno Holz und Johannes Schlaf war das Schulbeispiel für die Theorie.*) Ich zitiere abermals Wethlys treffende Worte: „Sie verkennen, daß die Kunst unter allen Umständen, dem Wesen ihrer technischen Mittel entsprechend, nur eine Täuschung, nicht eine Wirklichkeit ist; daß es die Aufgabe einer jeden Kunst ist, mit ihren jeweiligen Mitteln das Objekt ihrer Nachahmung in Bezug zu unserem Gemütsleben zu bringen; daß vor allem aber das Objekt ihrer Nachahmung eine Bedeutung haben, das heißt die Kraft haben muß, die Schwingungen unseres Gemütslebens zu erwecken und ihnen eine einheitliche Richtung zu geben."

*) Wie gründlich ist von ihr Holz nunmehr in seinem gemeinsam mit Jerschke verfaßten, recht rührenden Stücke „Traumulus" abgewichen!

Digitized by Google

Den Weg, der zum aufrichtigen Menschen zurückführte, den Weg von der hochtönenden „Unterjochung des Leides", von den kalten Sphären der Prinzipiendichtung zum Leide, zum Erlittenen und Erlebten, — den hat uns jene Bewegung gewiesen, die man die „naturalistische" nur dann mit Fug nennen darf, wenn man innerhalb des Begriffes die einseitigen Porträtstudien des Zuständlichen, des Milieus, mit der neuen Romantik zusammenfaßt. Denn das ist das Bemerkenswerteste, daß die „Überwindung des Naturalismus durch die jüngste symbolisch-romantische Richtung" gar nicht eingetreten ist. Unsere Neu-Romantiker sind ja Naturalisten. Die lyrisch-problematische Dramatik ist mit der wirklichkeitstreuen Elendsdramatik im Wesen viel enger verwandt, als etwa die psychologischen Dramen Maeterlincks, d'Annunzios und Hofmannsthals mit dem Wolkenkuckucksheim der Schlegel-Tieckschen Romantik. Nur in den Furchen des Bodens, den die Pflüge der Veristen aufwühlten, konnte die Dichtung keimen, der die getreue Ergründung der Seelenregungen das Um und All ist und die in dieser Wirklichkeitstreue auch vor den heikelsten psychopathischen Problemen nicht zurückscheut. In Wahrheit überwunden sind die dramatisierten Haupt- und Staatsaktionen, die Collegia publica über Welthistorie, die Rhetorik, die auf Kosten des Charakteristischen von den gehorsamen Sprechpuppen des Dichters zum Besten gegeben wurde. Wenn in d'Annunzios Dichtungen das Wort in unerhörter Farbenpracht schimmert, so quillt doch aller Zauber aus der bestimmten Stimmung, in die Personen bestimmter Art in bestimmten Situationen geraten mußten. Gedanken von höchster Überschwenglichkeit, wie der Mord der Geliebten zur Rettung des Ideals (d'Annunzio, „Die tote Stadt") und die übersinnlichen Verzückungen des Mörders an der Leiche („Bianca Maria, dir alles, was da leuchtet auf Erden!") sind aus der Natur des wahnwitzig leidenschaftlichen Schwärmers Leo-

Digitized by Google

nardo geboren und deshalb viel weniger unwirklich als die prachtvollen Verse, in deren schwer wallenden Königsmantel die Personen der „Braut von Messina“ sich und ihre Taten hüllen. Nicht denkbar wäre es zur Zeit der „heroischen“ Dichtung gewesen, nicht denkbar, ehe die „problematischen unheldischen Helden“ Ibsens und Hauptmanns die Mitleidsquellen für das Rein-Menschliche wieder erschlossen hatten, daß ein Dramatiker es gewagt hätte, auf den Helden seines Stückes den scheußlichsten Vertrauensbruch und Verrat zu bürden — in der Meinung: „Alles verstehen, heißt alles verzeihen.“ Das macht Hugo von Hofmannsthal im „Geretteten Venedig“. Wäre der Verräter Jaffier nur noch mehr im Banne einer betörenden Liebe, so schiene das Problem gelöst, und wir, die wir Jaffiers Tat verachten und verabscheuen, könnten uns der mitleidsvollen Erkenntnis nicht verschließen, daß hier eine schön veranlagte, aber schwache und feine Natur vom Schicksal buchstäblich im Schmutz und Schlamm des Kanals ertränkt wurde, vom grausamen Schicksal, das solcher mimosenzarter Künstlerseele unerträgliche Kämpfe zumutete. Der nämliche Mensch, dessen Tragik es gerade ist, daß er verächtlich werden muß, hätte unter einer freundlichen Sonne ein schönes und nützliches Dasein ausgelebt.

Die Dichtung hat auf dem Wege durch den Verismus zur jüngsten Romantik neue Schätze gesammelt, sie ist reicher geworden. Ihr Puls und Atem ist das Mitleid. Dieses Mitleid, das dem einzelnen Menschen, seiner Sonderart und seinem Sonderschicksal zuströmt, dient der Gesittung, indem es kampfeszornig die blinden Gesetze der Allgemeinheit dann brechen will, wenn der tote Buchstabe der Satzung zur Heuchelei und Lüge wird und heilige persönliche Rechte in Ketten schmachten. Es läutert die Menschen von Vorurteilen und lenkt in die Bahnen einer freien Moral. Fast alle ernsten Dichtungen der letzten Jahr-

Digitized by Google

zehnte sind Kämpfer in der großen Revolution gegen den Frohn der Gesellschaftsmoral.

In der Dichtung und im Leben ist das Individualitätsprinzip allerdings oft mißverstanden worden; d. h. absolute Egoisten hat es zu allen Zeiten, auch vor Friedrich Nietzsche, nur zu viele gegeben, aber mit demselben Unrechte, mit dem sich die Sybariten auf Goethes Eudämonismus berufen, führen modische schlechte Weiber, sowie Männer, die den wahren Pflichten gegen die Allgemeinheit nicht gewachsen sind, Ibsens Rechte der Persönlichkeit im Munde.

Das ist die Umkehr ins Gegenteil. Diese Verkehrtheit richtete auch in den kritisch-literarischen Strömungen Verwirrung an, als man beispielsweise Nora verdammte, weil sie nur um ihres Ichs willen die leiblichen Kinder verlasse. Ja, Nora rettet ihr Ich aus der falschen Ehe, aus der Verlogenheit, aber — und das entscheidet — nicht um ihrer selbst willen, nicht um sich rücksichtslos im Glücke „auszuleben", vielmehr in der schmerzhaftesten Erkenntnis, daß nur ihr gerettetes Ich geläutert und fähig werden kann, anderen zu nützen. Aus Liebe zu ihren Kindern verläßt Nora die Kinder. Nicht die landläufige Moral von Gut und Böse predigt Ibsen, und der leichtfertigen Genußsucht setzt er seinen grimmen Haß entgegen. Wohl aber verkündet er das Gesetz, daß nur der etwas taugt, der sich durchringt, bis er im Tiefsten sich selbst getreu ist („Peer Gynt") — gleichviel, ob das dann für die Gesellschaftsmoral das „Gute" oder das „Böse" heißt. Das ist eben die furchtbare Weltlüge, die die Treue gegen sich selbst unterdrückt und fälscht. In der echten Liebe (nicht in der Sinnen-Liebe) ist das Ziel erreicht: Höchste Treue gegen sich selbst und rückhaltlose Hingebung. Eine sehr schöne Formel fand Lothar für das Evangelium Ibsens: „Lebe dich, — nicht dir!"

Digitized by Google

Die moderne Dichtung doziert nicht und predigt nicht Sentenzen — schon deshalb nicht, weil wir endlich dabei angelangt sind, das Allgemein-Giltige, das sogenannte Moralgesetz einzuengen — nach den schönen Worten in Bahrs „Meister“: „Auch was Ihnen für recht und gut gilt, soll nicht erzwungen werden, denn für einen anderen wieder wäre es falsch und schlecht . . ., was der Eine muß, wird der Andere nicht dürfen, und stellen wir eine Norm, ein Gesetz auf, so ist es schon falsch, weil es jeder immer wieder nur bei sich entscheiden kann.“ Alles, was wir fordern müssen, ist, daß sich eben jeder ehrlich bei sich selbst entscheide und dem folge, was ihm (nicht für ihn) das Gute ist. Die innere Wahrheit ist unser Sittengesetz. Aus ihr blüht auch die wahre Schönheit des Lebens. Und diesem Lichte drängt unsere Dichtung zu.

Der letzte Zweck der Kunst: „Vervollkommnung der Gattung“, — wird nur mühsam erreicht. Die Macht der Bühne wird noch immer abgeschwächt von der falschen Vorstellung, die über die künstlerische Illusion bei so vielen eingebürgert war. Man faßte Kunst und Leben wie zwei selbständige Welten auf, während Kunst die Spiegelung des Lebens im reinen Lichte einer schöneren Sonne ist. In Sardous „Thermidor“ findet sich ein beschämend lebenswahrer Zug. Da weint sich die Tochter des Gefängniswärters der Conciergerie im Rührstücke des Théatre français fast die Äuglein blind, aber trockenen Auges und unbekümmerten Sinnes sieht sie Tag für Tag die armen Opfer zur Guillotine führen. Es gibt Leute, die schwärmen für Ibsens „Nora“, aber im Leben ist ihnen jeder Hauch der Wahrheit und Freiheit ein Greuel. Das kommt davon, weil so viele Dichter uns Generationen lang daran gewöhnt haben, eine verlogene — oder sagen wir: unwahre Welt im Theater zu suchen. Den Zuschauern ist es noch vererbt, die Kunst für müssige Imagination zu halten und sich

Digitized by Google

sorglos dem Gruseln zu überlassen mit der Beruhigung: „Na, ja, im Theater! Aber im Leben ist's ja ganz anders!" Und sie merken es nicht, noch nicht, daß unsere Kunst wie der Zorn Gottes an den Augenlidern der in Vorurteil und Fühllosigkeit dumpf schlummernden Menschheit rüttelt.

Die Freude an der Schilderung des Zuständlichen hat sich in unserer Dichtung vertieft, sie ist vom Äußeren ins Innerste gedrungen, vom Allgemein-Giltigen ins Persönlich-Notwendige. Aus der genauen Beobachtung des Wirklichen entwickelte sich die verstärkte Sehnsucht nach schönerer Wirklichkeit, nach dem „Dritten Reich", nach dem Frieden auf Erden. Nicht Gegensätze, sondern Entwicklungsstadien der neuen Dramatik bedeuten hier die veristischen Milieuschilderungen, dort die veristischen Seelenschilderungen. Die Seele hat andere, schönere Farben als die Außenwelt, und so hat sich denn viel Leuchtendes über die bittere Not des Lebens ergossen. Die Entwicklung zeichneten die Größeren und Großen vor. Ibsens Realismus lag immer im Schimmer der Romantik und seine Bilder der Wirklichkeit durchsonnte immer seine hohe Ethik. Er ist ein Weltverbesserer wie Schiller. Aber Schiller zwingt seine Helden nach des Dichters Philosophie zu leben und zu sterben, die Sprache ihres Blutes vernehmen wir kaum. Aus dem Leben, Sterben und Verderben der Ibsenschen Menschen wachsen die gewaltigen Ideen. Bei Ibsen sind die ethischen Theorien die Früchte, nicht die Fruchtkeime.

Es gibt eine dramatische Dichtung, die gewissermaßen am eigenen Leibe zeigt, wie sich im deutschen Naturalismus das Romantische aus dem Realistischen, das Ideelle aus dem Materiellen, die Himmelssehnsucht aus der Erdennot entwickelte: Das ist Hauptmanns „Hannele". Im Schmutz und Elend, im abschreckenden Milieu des Armenhauses erblüht der Himmel des sterbenden Kindes. Freilich ist in dieser Dichtung alles noch Sehnsucht und Erdenflucht. Der

Digitized by Google

Dichter findet aus der trüben Wirklichkeit keinen anderen Ausweg als einen täuschenden Fiebertraum. Immerhin ist diese Illusion wahrhafter und daher tröstlicher, als wenn uns das hohe Pathos zugrunde gehender Dichtungsmenschen glauben machen will, es sei Wonne, dem Glücke und dem Leben zu entsagen. Überzeugen, trösten und erheben läßt sich unser skeptisches Geschlecht nur von Freuden, die, von der konsequenten Schilderung des Charakters verbürgt, uns zwingen, an ihre erlebte Echtheit zu glauben. Dem künstlerischen Bedürfnisse, der Welt Trost und Versöhnung zu spenden, entsprach — unbewußt — der Abstieg der naturalistischen Dichtung in die tiefsten Regionen des Elenden und Häßlichen. Daß die Mode der Kleingeister alsbald einer Art von Häßlichkeitsmanie huldigte, kommt als leidige Begleiterscheinung nicht weiter in Betracht. Das Bedürfnis war so echt wie die Wahrheit, daß die Sehnsucht nach Erlösung nur kennt, wer selbst leidet, und daß des Glückes der Schönheit und der Liebe nur der voll teilhaftig werden kann, den das Häßliche und die Verlassenheit zu erdrücken drohten.

Den Idealismus als wurzellose oder doch weltfremde Phantasterei mißdeutend, hat man einst das Schlagwort vom Gegensatze der „idealistischen" und der „realistischen" Dichtung, vom Gegensatze des Schönen und des Wahren geprägt, obwohl der Real-Idealist Shakespeare diese Willkür schon vor Jahrhunderten lächerlich gemacht hat. Richtig ist, zu unterscheiden zwischen der rhetorischen Gedankendichtung und dem „charakteristischen Drama" — charakteristisch deshalb genannt, weil alles Handeln, alle Tragik in diesem Drama nichts als die notwendige Konsequenz zweier Prämissen ist: der genau erkannten Charaktere und des Schicksals, das an die Menschen herantritt und Situationen schafft, in denen sich die Menschen durchaus so verhalten müssen, wie ihre Charaktereigenschaften es bedingen. Der Naturalismus

Digitized by Google

hat, wie gesagt, das Charakterdrama nicht entdeckt, aber er hat es, das durch die verlogene konventionelle Dramatik fast ganz verschüttet war, neu emporgehoben und es den sozialen Verhältnissen der Zeit, von denen keine ernste Kunst unabhängig ist, in Inhalt und Form enge angepaßt. Mit der französischen Salonkomödie und ihrer deutschen Nachahmung triumphierte die gefällige Verlogenheit. Den Widerwillen gegen das Unwahre werden wir nicht mehr verlieren, und so bunt und wirr die bewegungsreiche Dramatik auch ist, der Trieb nach Wahrheit, nach der ehrlichen Charakteristik bleibt ihr Charakteristisches.

Und die Schönheit? Eine bessere Antwort auf die Frage findet sich schwerlich, als in dem Buche „Das Wesen der Kunst" von Konrad Lange (zitiert in Lothars „Das deutsche Drama der Gegenwart"): „Die Schönheit liegt nicht außerhalb von uns, sondern in uns. Sie drückt nichts anderes aus, als eine bestimmte Relativität zwischen unseren Empfindungen und der Außenwelt. Es gibt keine Schönheit an und für sich, so wenig es eine absolute Wärme und Kälte gibt. Es gibt also nichts Lächerlicheres, als Schönheitsgesetze dekretieren zu wollen oder gar, was unverständige Leute immer wieder tun, einer Zeit die Schönheitsbegriffe einer längst vergangenen Zeit als Muster hinzustellen ... Die Erweiterung und Vertiefung des geistigen und körperlichen Lebens durch Erzeugung von Anschauungs-, Gefühls- und Kraftvorstellungen, das ist der tiefe Zweck der Kunst. Und dadurch trägt sie zur Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung bei."

Kunst ist also wirklich eine Standpunktfrage. In diesem Sinne habe ich immer erachtet, daß die befruchtende Kunstkritik nur die aufrichtig subjektive sein kann. Frei sei sie von den Scheuklappen der Ästhetiker, diktiert vom Herzensverstande! Der plural majestaticus in der Sprache des Kunstkritikers ist sehr unangebracht. Er betone — hier

Digitized by Google

ist es Bescheidenheit — sein liebes Ich. Denn das Beste, was er zu sagen hat, entspricht doch nur dem Verhältnisse zwischen dem Inhalte und der Form der künstlerischen Dinge und seinem persönlichen Bewußtsein. Im Namen anderer zu urteilen, Gesetze geben zu wollen, ist Anmaßung. Das Alpha und Omega des Kunsturteils sei: „Wie ich es schaue, wie ich glaube." Das sei auch die Devise meines Buches.

Wünscht mancher Kärrner ein König zu sein und kann er selbst doch nicht bauen, so dünkt es ihm bequem, größer zu scheinen als der Bauende, indem er verneint und niederreißt. Es gibt gerne gelesene Rezensenten, die bereit sind, für einen witzigen Einfall Vater und Mutter zu verkaufen, um so lieber einen armen Dichter. Die Sonderung des Unechten vom Echten, die Warnung vor der Pseudo-Kunst mit dem harten Talerklange ist selbstverständlich eine der vornehmsten Aufgaben für uns dienende Geister. Aber was echt und ernst gewollt ist, dem sollen wir mit Achtung begegnen. Die Sehnsucht nach dem Großen, das sich gestalten will, teilen wir alle. Wer sich ehrlich sehnt, verfällt nicht dem Pessimismus, der glaubt an Erfüllung.

Ich habe immer danach gestrebt, das Werk eines Dichters zuerst lieben zu lernen und dann erst zu ergründen, warum ich es lieben muß oder warum ich es nicht lieben kann. Ob die Fähigkeit der Mit- und Nachempfindung mein kritisches Vermögen beeinträchtigte, ob mein dramaturgisches Urteil Vertrauen verdient, darüber zu entscheiden, ist natürlich nicht meine Sache. Meine Überzeugung aber ist, daß der Kritiker vor allem ein Erläuterer sein soll, ein Führer — nicht durch das Labyrinth der Dogmen, nein, durch die lebendige Welt der Dichtung. Deshalb sollte es ihm auch verliehen sein, dem Leser viel vom Glanz und Hauch der Stimmung wiederzugeben, die das Werk des Dichters erfüllt. Ein Mittler soll er sein. „Ohne Mittler kann Gott nicht erlösen", heißt es im „Armen Heinrich".

Digitized by Google

Die Parforce-Jagd nach neuen Gedanken oder nach neuen Worten, die wie neue Gedanken aussehen, war meine Passion nicht. Sehr glaublich, daß vieles schon gesagt, manches schon besser gesagt wurde, was man in diesem Buche findet. Dennoch kann es sich als persönliches Eigentum dem gleichgestimmten Gemüte mitteilen und dort aus Mein und Dein das „Unser" machen. Denn es ist nichts hier geschrieben, was der Schreiber nicht empfunden hätte.

Ferdinand Gregori beklagt in seinem anregenden Buche „Schauspieler-Sehnsucht", daß zu viele Lyriker als Schauspielkritiker walten; er meinte damit allerdings die Einseitigen, die um „schöner Stellen" willen für Drama und Darstellung blind sind. Aber daß nur jene, in denen selbst ein Dichterisches lebt, Dichtung recht genießen und recht vermitteln können, das glaube ich doch.

Wen nicht zarte Schwingen emporheben, der sieht, ahnt und hört nicht, was der Künstler sieht, ahnt und hört. Des Künstlers Seele schwebt zur Seele, und Harmonien werden wachgeküßt, die lange schlummerten. Gelähmte Flügel werden wieder stark und rauschen.

Vielleicht findet der freundliche Leser, findet die liebe Leserin in diesen kritischen Aufsätzen ein ganz klein wenig, ein ganz klein bißchen was Dichterisches, einen Hall, der einst geweckt wurde vom Hall und wiederum Widerhall weckte und — wecken soll ...

Berlin, im Januar 1905.

Hermann Kienzl.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Widmung V
Zur Einführung VII
Erster Teil: Gerhart Hauptmann 1
„Einsame Menschen" 3
„Die Weber" 11
„College Crampton" 16
„Der Biberpelz" 18
„Hanneles Himmelfahrt" 21
„Die versunkene Glocke" 28
„Fuhrmann Henschel" 33
„Michael Kramer" 40
„Der arme Heinrich" 47
„Rose Bernd" 57
Zweiter Teil: Henrik Ibsen 69
„Das Fest auf Solhaug" 71
„Nordische Heerfahrt" 76
„Die Kronprätendenten" 79
„Die Stützen der Gesellschaft" 82
„Nora" 84
„Gespenster" 90
„Ein Volksfeind" 93
„Die Wildente" 97
„Rosmersholm" 104
„Die Frau vom Meere" 106
„Hedda Gabler" 114
„Klein Eyolf" 117
„John Gabriel Borkmann" 121
„Wenn wir Toten erwachen" 128
Dritter Teil 135
Hermann Bahr 137
„Das Tschaperl" 137
„Josefine" 142

Digitized by Google

Seite

„Wienerinnen“ 148
„Der Star“ 150
„Der Meister“ 153

Björnstjerne Björnson 161
„Das neue System“ 161
„Laboremus“ 166
„Paul Lange und Tora Parsberg“ 172
„Über unsere Kraft. — Erster Teil“ 177
„Über unsere Kraft. — Zweiter Teil“ 185

Roberto Bracco 200
„Untreu“ 200

Felix Dörmann 205
„Ledige Leute“ 205

Max Dreyer 210
„Winterschlaf“ 210
„Das Tal des Lebens“ 215

Georg Engel 224
„Über den Wassern“ 224

Hermann Faber 230
„Ewige Liebe“ 230

Ludwig Fulda 234
„Jugendfreunde“ 234

G. Giacosa 238
„Traurige Liebe“ 238

Maxim Gorki 243
„Nachtasyl“ 243

Max Halbe 250
„Jugend“ 250
„Mutter Erde“ 256
„Der Strom“ 262

Robert Hamerling 272
„Danton und Robespierre“ 272

Otto Erich Hartleben 285
„Rosenmontag“ 285

Rudolf Hawel 295
„Mutter Sorge“ 295

Hermann Heyermans 300
„Die Hoffnung auf See“ 300

Digitized by Google

Seite

Hugo von Hofmannsthal 306
„Elektra" 306
Philipp Langmann 314
„Bartel Turaser" 314
Maurice Maeterlinck 319
„Monna Vanna" 319
Max Möller 331
„Frau Anne" 331
Felix Philippi 336
„Das große Licht" 336
Peter Rosegger 342
„Verliabte Leut'" 342
Edmond Rostand 344
„Cyrano von Bergerac" 344
Gerolamo Rovetta 352
„Die Unehrlichen" 352
Arthur Schnitzler 357
„Liebelei" 357
„Freiwild" 360
Karl Schönherr 365
„Die Bildschnitzer" 365
August Strindberg 369
„Gläubiger" 369
Hermann Sudermann 374
„Johannisfeuer" 374
„Johannes" 381
„Es lebe das Leben" 389
Ludwig Thoma 399
„Die Lokalbahn" 399
Leo Tolstoi 404
„Die Macht der Finsternis" 404
Anton Tschechow 411
„Der Bär" 411
Richard Voß 414
„Schuldig" 414
Frank Wedekind 417
„Der Kammersänger" 417

Digitized by Google

Seite

Adolf Wilbrandt 419
„Der Meister von Palmyra“ 419
Ernst von Wildenbruch 423
„Die Quitzows“ 423
Anhang 429
Die japanische Schauspielerin Sada Yacco 429
Am Sarge eines jungen Schauspielers 436
Personen- und Sachregister 441

Digitized by Google

Druckfehler-Berichtigung.

Seite	IX,	Zeile	22	richtig zu lesen:		Prasch-Grevenberg
„	54,	„	8	„	„	Henschel
„	94,	„	11	„	„	schaffenden Meister
„	115,	„	19	„	„	„Versunkene Glocke“
„	128,	Motto	Zeile	4	richtig zu lesen:	Schweige“
„	133,	Zeile	8	richtig zu lesen:		Zinne
„	181,	„	16	„	„	Form des Lebens“
„	208,	„	28	„	„	Anwandlungen
„	360,	„	10	„	„	die den k. u. k. Reserveleutnant
„	379,	„	3	„	„	anderes
„	380,	„	33	„	„	seinem
„	384,	„	10	„	„	und die Jesum ganz erfüllte

Digitized by Google

Digitized by Google

Erſter Teil.

Gerhart Hauptmann.

Digitized by Google

Digitized by Google

Gerhart Hauptmann.*)

„Einsame Menschen."

Drama in fünf Aufzügen. — 3. April 1890 und später.

„Ich lege dieses Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben."

(Gerhart Hauptmann.)

Als er die „Einsamen Menschen" schrieb, muß der Dichter viel geweint haben. Und als er das Tieftraurige erlebte —? Es ist dennoch kein tränen-nasses Stück. Liegt nur ein feuchter Nebel über der schweigenden Herbstlandschaft. Trostlose Einsamkeit. Dann dringt ein einziger schöner

*) Nach der denkwürdigen Aufführung von Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" auf der Berliner „Freien Bühne" (1889) schrieb Verfasser in einer Berliner Wochenschrift unter anderem: „Hauptmann verkettet in seinem ‚Vor Sonnenaufgang' eine solche Fülle von Schändlichem, Ekelhaftem und jammervollem Elende, wie sich in Wirklichkeit auf einem kleinen Fleckchen Erde selten beisammen finden mag. Das Publikum, um im Drodem nicht zu ersticken, machte sich Luft und schrie auf voll Entsetzen. Aber es waren auch viele, und nicht die schlechtesten, die fühlten die gärende Kraft eines ungewöhnlichen Ingeniums, das durch Not und Wüste zur Schönheit der Natur ringt. Mitten in einem Meer von Schmutz liegt eine wundersame Insel: Die reine Tochter Helene der verkommenen Säuferfamilie. Und da ist eine in ihrer Schönheit namenlos ergreifende Szene, in der die Liebe diese Verlorene retten will; die Szene unter dem Fliederbaum! Es ist nicht zu sagen, welche Wonne jetzt aus der Welt des Elends quillt! Ahnen wir die Bedeutung der Elendsdichtung, in die ein Strahl des Himmelslichtes fällt?"

Digitized by Google

Sonnenstrahl durch das graue Gewölk, ein wunderbarer, feiner, heller Sonnenstrahl. In ungeahnten Farben schillert die Luft, die Erde — in Farben, die sich zu dem lieben seelenvollen Klange des Lila vermischen. Aber der Strahl kommt von Westen, nicht von Osten. Er verzittert, er erlischt für ewig. Grau in Grau, unendliches Grau. Schweigende, trostlose Einsamkeit, unendliche Einsamkeit. Und die Wogen des düsteren Müggelsees rauschen ihr Einerlei: Leichengebete.

Johannes Vockerat; Käthe; Anna Mahr; die frommen Eltern des Johannes. Aus der bigotten Luft des Vaterhauses hat sich Johannes zu Darwin und Häckel durchgerungen. Doch an seinen Fersen klebt die Scholle. Die Geister der Familie ziehen und bedrängen ihn in liebevoller Feindseligkeit. Er lebt halb in dieser Welt, halb in der anderen, einsam hier und dort, zu schwach, sich selbst ganz zu finden. Dazu bedürfte er eines ergänzenden Wesens. Seine Frau ist dieses Wesen nicht, die sanfte, rührende Käthe, die „deutsche Frau“, vor ihrem Manne ganz Hingebung und Bewunderung, eine schöne Psyche — ohne Flügel. Einen Sohn hat sie ihm geschenkt und die Wirtschaft führt sie musterhaft. Nur eines kann sie ihm nicht geben: den zarten, geheimen Einklang des Empfindens, den wahren Ehesegen reicher Naturen, — und auch nicht die Kollegialität des Denkens. Johannes und Käthe haben in jungen Jahren geheiratet, — in viel zu jungen Jahren . . .! Dem Gatten, der doch ein guter Mensch ist, reizt die Kleinheit und Demut der nüchternen Käthe das Gemüt auf und nervös herrscht er sie an: „Trumpf' mir doch auf! Wehr' dich doch! Für meine Natur kann ich nichts! Lass' dich doch nicht unterkriegen! Ich wüßte nicht, was mir so zuwider wäre, als wenn jemand so geduldig ist, so madonnenhaft!“ Dann zieht er sie wieder im tiefsten Mitleid an seine Brust. Auch auf das geistige Schaffen Johannes' legt sich der unglückliche Zustand des scheinbar behaglichen Familienheims wie Meltau. Johannes ist eben kein kräftiger Selbstmann und kann ohne die psy-

Digitized by Google

chische Hilfe einer empfänglichen Seele sein Werk nicht vorwärts bringen.

Wir haben da einen latenten tragischen Konflikt. Braucht nur ein Funke zu kommen. Das kann nach fünf, nach zwölf, aber auch schon nach zwei Jahren der „glücklichen" Ehe geschehen, und dann fliegt dieses Haus, in welchem lauter vortreffliche, aber einander fremde Menschen wohnen, erbarmungslos in die Luft.

Sie heißt Anna Mahr, ist russische Studentin und reist nach Zürich. Der Zufall führt sie in den Vockeratschen Kreis. Der Funke zündet.

Gott ist die große ewige Natur,
Wir folgen fromm, mein Lieb, auf ihrer Spur,
Zwei Menschen, die aus Seelen-Einsamkeit
Der Seeleneinklang rettend hat befreit,
Zwei Menschen, die, wenn je sie sich entflieh'n,
Die Bahn zu Ende einsam müssen zieh'n.

Wie sich zwei Seelen, die die Natur für einander geschaffen hat, grüßen, wie sie sich binden und, den Niederungen der Menschlein scheinbar entrückt, eng vermählen; wie andere gute Menschen, die nichts verschuldet haben, daran unglücklich werden; und wie endlich der Fluch und Haß der Welt doch zu den reinen Höhen der in Schönheit Gefundenen, in Schönheit Gebundenen dringt: das ist das Drama Hauptmanns. Wer es versteht, den ergreift es wie die echteste Grausamkeit des Lebens. Denn Johannes und Anna Mahr sind zu schwach, die Unnatur des Zwanges zu brechen; deshalb müssen sie tragisch erliegen.

„Ich kann den Mut nicht finden,
Den mancher fand, den letzten Mut ins Freie.
So oft ich in Bereitschaft mich geglaubt,
Den Torgriff in der Hand, bebt' ich zurück.
(Hauptmann, „Hirtenlied".)

Sie waren einsame Menschen, genossen in flüchtiger Zeit ahnungsvoll des höchsten Glückes ergänzender Vollendung, rissen ihre blutenden Herzen voneinander, um dem Gesetze und einem irrenden Mitleide zu gehorchen, und verfielen nun erst recht dem Fluche lichtloser Einsamkeit.

Digitized by Google

Rings breitet sich in öder Trauer
Die schauerliche Einsamkeit,
Rings zieht um uns die starre Mauer
Ein endlos-unermeß'nes Leid.

Johannes kann dieses Elend nicht tragen. Während am trüben Herbstabend der Zug vorüberrollt, der ihm die Frau seiner Seele für ewig entführt, stürzt er in das Grab des stillen Müggelsees. Die Katastrophe zermalmt noch andere Herzen. Das der armen Käthe und die der Eltern, die zwar nicht verstehen, aber doch fühlen mögen, daß auch Bibel und „Moral" Tod und Verwüstung bringen können.

Edelsinnig sind die Menschen dieses Schauspieles alle, schuldlos und schuldig; und einsam. Wie wäre Käthe des besten Loses an der Seite eines in Behaglichkeit zufriedenen Mannes würdig! Besäße sie die sittliche Kraft, dem Manne, der ihr nicht gehört, zu entsagen, alles könnte ins Geleise kommen. Aber wie sollte die arme kleine Frau den Mut finden, der von der Welt so furchtbar geschützten Ehelüge zu trotzen?! Johannes und Anna sind schuldig. Nicht weil sie sich fanden — das war ihr Schicksal; nicht weil sie sich banden — das war ihr Recht. Aber weil sie entsagten. Denn dieses Entsagen ist wider die Natur. Die schönste Kraft, das Mitleid, irrt. Wem nutzt er, der hochherzige Versuch, die falsche Ehe guter Menschen durch den Verzicht auf die echte Ehe guter Menschen aufrecht zu halten? Wem könnte er selbst dann nutzen, wenn Johannes nicht in den Tod ginge? Er muß nach seiner Natur sterben, sobald er die letzte Hoffnung auf den Gewinn seiner Lebensbedingung verloren hat —. Der blassen Käthe? Sie würde nach dem ersten Trennungsschmerz das Ewig-Wohltätige alles innerlich Notwendigen begreifen lernen. Dem Söhnlein der beiden etwa? Es kann in der unglücklichen Ehe glückswürdiger Menschen die rechten Wurzelsäfte eigenen Glückes nicht saugen; für das Kind wäre die Fortdauer des Zustandes die größte Gefahr. Und Johannes? „Gebrochen habt Ihr mich!" sagt er zu seinen wohl-

Digitized by Google

meinenden Verfolgern. Noch deutlicher wird der Fluch des vererbten Gesetzes in Johannes' Worten, gesprochen zu Anna Mahr in der herzabdrückenden Abschiedsszene: „Helfen Sie mir, Fräulein Anna! Nichts Hohes, nichts Stolzes ist mehr in mir. Ich bin ein anderer geworden. Nicht einmal der bin ich in diesem Augenblick, der ich war, eh Sie zu uns kamen. Ich habe nur noch Ekel in mir und Lebenswiderwillen. Mir ist alles entwertet, beschmutzt, besudelt, entheiligt, in den Kot gezogen. Aber ich fühle, daß ich etwas war, durch Sie, Ihre Gegenwart, Ihre Worte — und wenn ich das nicht wieder sein kann — dann kann mir auch alles andere nichts mehr nutzen. Dann mach' ich einen Strich unter die Rechnung und schließe ab.“

„Helfen Sie mir, Fräulein Anna!“ Sie hilft nicht. Einen Ring gibt sie ihm. „Ich werde an Sie denken,“ spricht sie; vermählt im Weltenraume sollen sie sein und einander nie mehr sehen und hören ..... Anna, dieses freie, geistesstarke, sensuelle Wesen, verkennt die Pflicht des Herzens. Aus unzlosem Mitleid mit Käthe ist sie unsinnig und entsetzlich grausam gegen den Mann, der allein auf Erden ihrer Seele Gott ist. Die Selbstaufopferung Annas und Aufopferung des Johannes ist edel, ist heroisch, aber es ist in dieser Tat doch auch viel von zähem Egoismus. Das Großsein im Entsagen liegt Annas, der Resignation fähigen Natur bequemer, als das Starksein im Erobern — zur Rettung des Geliebten. Anna findet vielleicht noch in schrecklich toter Gegenwart ein stilles, heimliches Glück der Erinnerung. „Einerlei!“ — spricht sie — „Was man genossen hat, hat man genossen. Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch.“ Johannes aber muß nach seiner Art gerade unter dem Glück der Vergangenheit zusammenbrechen. Die neue, dreifache Einsamkeit ist sein Tod. „Leicht scheint Entbehren dem, der nie genoß!“ Wäre er nicht so schwächlich; so würde wohl er den Weg ins Freie bahnen, und Anna, die ihn liebt, müßte folgen. Wollte sie dann nicht folgen, ihr entsagender Egoismus würde zum furchtbaren Verbrechen. Johannes aber kann den Weg nicht bahnen und

Digitized by Google

Anna tut es nicht. So treibt die Braut seiner Seele den Unglücklichen in den Tod und sich selbst ins Elend; denn eine Anna Mahr, die einen Johannes geliebt, findet eine zweite Seele nie wieder. Schöne Menschen, mögen sie noch so vielerlei erleben, haben im Leben nur einmal das Erlebnis. „Erlebnis" ist übrigens nicht das rechte Wort: Wir leben es nur einmal ...

Am Ende des leidensvollen Abschiedes nennen sich Johannes und Anna „Schwester Anna" und „Bruder Johannes". Bei jeder Aufführung der „Einsamen Menschen" konnte ich wahrnehmen, daß die tiefergriffenen Zuschauer durch diese Worte plötzlich zu Gelächter gereizt wurden. Es wirkt wohl ärgerlich und roh, dieses Lachen. Aber, besser bedacht: es ist die gesündeste Reaktion — nicht gegen die Konsequenz des Seelenmeisters, doch gegen die Unnatur des Opfers der Entsagenden. Die Unnatur ist die tragische Schuld in den „Einsamen Menschen". Anna Mahr ahnt es gewiß, sie, die feige ohne Abschied entfliehen wollte — und nun dem Geliebten Rede steht. Da spricht sie zu ihm von einem Ziel ohne Hoffnung, von einem Wollen ohne Glauben und Bürgschaft, von dem Gesetz höchster geistiger Einheit, unter dem sie beide ständen. Aber auch auf ihre Lippen drängt sich, wenn auch nur leise, der bittere Scherz der Ironie, als sie dem unnütz preisgegebenen Manne den Ring ihrer Mutter überreicht, jener Frau, die ihrem Gatten freiwillig nach Sibirien gefolgt war und treu bei ihm ausgehalten hatte bis zum Ende. „Unser Fall ist umgekehrt," sagt Anna, und damit spricht sie nur ihrer eigenen unseligen Tat, ihrem irrenden Charakterstolze das Urteil. Anna fühlt die Unnatur. Denn auf der Höhe ihrer Entsagung erkennt sie, daß sie sich selbst „nicht trauen" könnte in Johannes' Nähe. Was denn scheuen?! Warum nicht wagen?! Der tiefe, geheime, selige Zwang, der hie und da, selten genug, ein Menschenpaar zur wahren Liebe und Ehe vereinigt, er grollt im Blute Annas. Statt sich ihm fromm nach Gottes Willen zu beugen, begeht sie die Sünde, den Mord am Liebesleben, entflieht, zerbricht

Digitized by Google

das Schöne und säet den Tod. Ohne daß die Leute es immer genau wüßten, ist es der Ärger an der Unnatur, der sogar Dunkelkammer-Menschen bitter lachen macht, wenn „Bruder Johannes" und „Schwester Anna" töricht voneinander Abschied nehmen. Das Lachen vermißt sich nicht gegen den Einklang hoher Seelen, die sich auf freier, lichter Höhe vermählten, doch zur mörderischen Askese lacht Natur ihren Hohn. Schöner hat es keiner gesagt als der unglückliche Dichter Gottfried Auguſt Bürger, als er an Freund Boie über seine treue Molly schrieb: „An dieser herrlichen, himmelsseelenvollen Gestalt duftete die Blume der Sinnlichkeit allzu lieblich, als daß es nicht zu den feinsten Organen der geistigen Liebe hätte hinaufdringen sollen." Eine Sehnsucht regt sich in uns — mächtig, mächtig! — die ruft: „Wann kommt der Schaufler, der den Damm zerreißt?!" Wann findet ein Dichter den letzten Mut ins Freie?

Ein Jahrhundert wird vorübergeh'n,
Unsre Gräber wird man nicht mehr seh'n,
Unsre Namen, was wir tun und wollen,
Alles ist vergessen und verschollen.
Menschen, deren Zorn wir feig gebebt,
Daß wir lieber ihrem Wahn gelebt,
Als im Glanz der Wahrheit hinzuwallen,
Sind in Staub gleich unserm Staub zerfallen.
Für den Traum, der nie ein Hoffen fand,
Für das Glück, das ungenossen schwand,
Wird die Welt, der wir's zum Opfer gaben,
Keinen Dank und kein Erinnern haben.
Nichts mehr lebt für uns, selbst nicht der Hohn,
Der da früge, was des Opfers Lohn!
Doch im Reich der Seelen tönt ein Klagen
Um so sündhaft Leiden und Entsagen.
Seelen, die der gleiche Ruf erfaßt,
Wie zwei Blüten auf dem gleichen Ast,
Eine Frucht zu werden der Vollendung,
Trennten sich und logen ihrer Sendung.
Ein Jahrhundert wird vorübergeh'n,
Was wir opfern, ist umsonst geschehn,
Doch die Geister höh'rer Welten richten
Strafend unser frevelhaft Verzichten.

(Hieronymus Lorm.)

Digitized by Google

Wie schön und fein, daß auch nicht einer in den „Einsamen Menschen" unter die Linie sehr anständiger Leute sinkt, daß der Dichter keinen dramatischen Hausknecht braucht, der roh und dumm ins zarte Gewebe tappte und seinen Schmutz in das Drama hoher Seelen trüge! Alle, auch die bornierten, aber nicht tückisch-rohen Eltern, leben in der unparteiischen Liebe des still betrachtenden Dichters. Und wie er sie uns kenntlich macht! Da sitzen sie im zweiten Akt um den Frühstückstisch. Ein Bienchen kommt geflogen, einmal zu dem, einmal zu dem.

Johannes: Eine Biene, Mutti! Nich schlagen, nich schlagen!
Käthe (nimmt, als ob die Biene um ihren Teller summte, die Hände in die Höh'): Sie spürt den Honig.
Anna Mahr (blickt auf den Busen herab, drohend): Bienchen, Bienchen!
Frau Bockerat (fährt auf, schreit): Eine Wespe, eine Wespe!
(Alle schlagen mit den Servietten nach Frau Bockerat.)
Johannes: Schon hinaus.
Frau Bockerat (wieder platznehmend): Infame Tiere.

Gegen den Johannes hat mancher den Vorwurf erhoben, daß er ein schwachbrüstiger Held sei. Nun, er ist eben so gewachsen! Paul Schlenther bemerkt in seiner Hauptmann-Monographie (S. Fischer, Berlin): „Johannes Bockerat ist sowenig ein ganzer Kerl, ein fester Charakter, wie es bei Goethe Werther, Clavigo, Eduard sind, diese Ahnherren der modernen deutschen Roman- und Bühnenheldenschaft, der unheldischen problematischen Naturen. Wenn sich gegen Johannes Bockerat der Vorwurf hebt, ihm fehle das geistige Maß für seine Tragik, erst große Geisteskraft gebe das Recht, einer schwachen Frau und frommen Eltern zu widerstreben, so träf' ein ähnlicher Vorwurf mit demselben Unrechte auch die schwankenden Gestalten Goethes, Gottfried Kellers und der anderen."

Von der Aufführung in Graz ist mir die aus dem reifsten Verstande des Gefühles entsprungene Johannesdarstellung des Herrn Julius Grevenberg in bleibender Erinnerung.

Digitized by Google

„Die Weber.“

Schauspiel aus den Vierzigerjahren. — 24. Oktober 1903.

Der Kampf um die „Weber“ ist längst ausgekämpft. Der ästhetische Kampf sowohl, wie der der Mißverständnisse und der Furcht. Daß die dramatische Dichtung nicht mehr zu Ingomar und Griseldis flüchtete, dem Leben nicht mehr scheu aus dem Wege ging, das erzeugte die schiefe Vorstellung, die aus dem sozialen Inhalte der Zeit schöpfenden Dramen seien politische Tendenzstücke. Es bezeichnet nur die Verwirrung der Geister, daß man künstlerische und politische Beweggründe miteinander vermengte und vergängliche politische Argumente gegen die menschlichen der Dichtung geltend machte. Genau so erging es übrigens vor 122 Jahren Friedrich Schiller und seinen „Räubern“, die Herzog Karl Eugen von Württemberg vernichten lassen wollte.

Die ästhetischen Einwände gegen die „Weber“ als Kunstwerk sind allgemach verstummt. Die Welt hat an Hauptmanns Dichtungen wieder einmal begreifen gelernt, daß es dem, der Neues zu sagen hat, überlassen bleibt, sich selbst die Gesetze des Ausdruckes zu formen. Für die Mitleidsdramen des Schlesiers war keine überlieferte Technik brauchbar; die neue erprobte sich daran, ob sie ihren Zweck erreichte. Alles, was Überlieferung und Gewohnheit heute zum eisernen Bestande des geistigen Nationalschatzes rechnet, alles, was jetzt Hoheitsrechte genießt, mußte einst den erbitterten Widerstand der Gewohnheit erleiden. Und ein Werk wie Hauptmanns „Weber“ forderte noch überdies die Wehleidigkeit, oft eine hartherzige Blutsfeindin des Mitleides, und das kunstraisonnierende Banausentum heraus, das sich von der Natur mit Ekel abwendet und sein Behagen bei verlogener Rührung und Spießerscherzen findet, — eine trotz ihrer kleinen Gedanken auch um große Worte nicht verlegene Gesellschaft.

Digitized by Google

Hauptmann, so fest sein Fuß in der Erde wurzelt, sucht mit sehnender Seele das dritte Reich; sei es im beglückenden Fiebertraume des sterbenden Hannele, sei es, daß die todbringende Kugel dem frommen, der alten Ordnung und dem Gottvertrauen allein treu gebliebenen Vater Hilse den Himmel bringt, an den er glaubte. Dieser Tod ist ein Augenblick vergeltender Erfüllung; wenig, wenig für ein langes Elendsleben! Mehr vermag der Dichter, der über Glauben und Unglauben steht, nicht zu geben — es wäre denn die Nirwana-Lehre, daß alles Lebens schönstes Ziel die Erlösung vom Leben ist. Der alte, morsche Arbeiter sagt es schlicht: „O viel zu gerne, viel zu gerne tät' ich Feierabend machen. Zum Sterben ließ ich mich gewiß ni lang bitten. Lieber heut' wie morgen. Nee, nee. Und's wär' o gar! Denn was verläßt eens denn? Den alten Marterkasten (Webstuhl) wird ma' doch ni etwa beweinen? Das Häuffel Himmelsangst und Schinderei da, das ma Leben nennt, das ließ ma gerne genug im Stiche. —" An der Leiche dieses Müden steht ein fragendes Kind, unkundig des Lebens und seines Zweckes — —.

Von kirchlicher Seite ist (ich gestehe: minder oberflächlich, als gegen das Stück von Seite der Hüter der gesellschaftlichen Ordnung) Protest erhoben worden gegen die von der Ironie des Schicksals angeblich fehlgeleitete Soldatenkugel, die die Brust des „einzigen Gerechten" trifft. Dogma und Illusion, so gewiß sie von der gleichen Mutter stammen, lieben sich nicht. Das Dogma befiehlt: Nicht der sterbende Hilfe, der tote Hilfe sehe den Himmel! Der Dichter kann nur dem brechenden irdischen Auge sein Recht geben. Aber es ist doch auch kurzsichtig, in dem Tode des alten frommen Hilfe eine Verneinung der Religion erblicken zu wollen, und ganz und gar hinfällig, ihn so auszulegen, als habe der Dichter eine richterliche Gewalt ausgeübt und den Gottergebenen zugunsten der Rebellischen justifiziert. Den anderen Arbeitern, die da draußen stürmen und plündern, ist ein schlimmeres Schicksal gewiß. Während sie in Ketten schmachten, werden ihre Weiber und Kinder

Digitized by Google

vollends zugrunde gehen, und bestenfalls ist das Ende des kurzen Freiheitsrausches das alte, furchtbare Elend. Keine theoretische Lehrmeinung geben „Die Weber"; den Ruf erheben sie an alle Herzen: Helft, lindert, seid gerecht!

Der Verkennung des reinen Mitleidsdranges waren die äußeren Schicksale der „Weber" zuzuschreiben, die Zensurverbote, die Kündigung der Hofloge im Berliner Deutschen Theater, die schiefen Urteile von Staatsmännern u. dgl. m. Ist die Armut, ist die Verzweiflung der Verhungernden eine Parteisache? Nein! Die Sorge, dem schrecklichen Elende der Mitmenschen abzuhelfen, ist oder soll allen Parteien gemeinsam sein. Mehr nicht tut der Dichter, als daß er die zur Hilfe Berufenen in die verfallenen Hütten führt, den Vorhang hebt von dem Bilde der Not, und daß er nun mit der Stimme eines Mächtigen uns zuruft: „Seht da eure Brüder und Schwestern!" Mehr nicht! Mehr konnte er nicht, mehr wollte er nicht. Kein Gifthauch der Charlatanerie und Phrase stört die Weihe seines Werkes. Politische Tendenz hätte man den „Webern" nur dann mit Vernunft zum Vorwurfe machen können, wenn Hauptmann sich den Wegeweisern der „Partei" angeschlossen haben würde. Das gerade Gegenteil lehrt das armselige Ende dieses Weberaufstandes, der in der Dichtung nichts ist, nichts sein soll, als ein Stück wahrhaftigen Lebens, aus dem uns der Menschheit ganzer Jammer anfaßt.

Viel Hunderte von Menschenschicksalen, als wären sie ein persönliches, einziges, so gleich in der grauen Farbe. Viel Hunderte von Seelen, deren Bewegendes der Hunger ist. Kein zarter Schimmer der Liebe fällt in das düstere Gemälde. Es sind fast nur körperliche Reflexerscheinungen, es ist nicht mehr freier Wille, was das ergebene, seit Jahrhunderten still duldende Volk der Weber mit einem Male zu blindwütigen Rebellen macht. Die Erkenntnis geht in der Trunkenheit der Verzweiflung unter. Mit der Unaufhaltsamkeit eines Naturereignisses brechen die Weber in die Häuser der Fabrikanten ein, und schweigsam und feierlich zerstören sie, was sie ärgert; die Alten reden wie im Traume, in

Digitized by Google

den Jungen rast das Blut, und alles ist doch nichts, nichts, wie der zitternde Seufzer einer flüchtigen Illusion: „D'r Mensch muß doch a eenzigesmal an Augenblick Luft kriegen!"

Es ist nicht mehr nötig, die Vorgänge des Stückes zu erzählen. Das lesende Deutschland kennt „Die Weber" auch dort, wo sie lange dem deutschen Theaterpublikum vorenthalten worden sind. Das Schauspiel besitzt keinen persönlichen Mittelpunkt, seine Ereignisse und seine in aller Armut und Enge des Weberdaseins doch so große Fülle des Zuständlichen wird in ungezählten Episoden vorgeführt. Diese Episoden allerdings schmiedet und schweißt nicht bloß ein „Gedanke", schmiedet und schweißt die gemeinsame Not, der gemeinsame tragische Kampf, die gemeinsame Katastrophe einer tausendköpfigen Menge zu einer dramatischen Einheit zusammen, und wenn man sagt: diese tausendköpfige Menge ist der tragische Held des Stückes — so gilt das nicht bloß symbolisch, sondern ganz wörtlich. Ein Klassiker hätte das Leiden und den Kampf der Allgemeinheit einer einzelnen Individualität aufgebürdet. Die Gesamtindividualität ganzer Weberdörfer wirkt — das ist Hauptmanns ureigenes Können! — nicht weniger plastisch.

Die „Weber"-Aufführung in Graz konnte zur Wertung des Werkes nichts mehr beitragen; dennoch knüpfte sich an sie gerade ihres späten Zeitpunktes wegen ein besonderes Interesse für die Allgemeinheit. Seit Hauptmanns Schauspiel Bahn gebrochen, sind in seinen Spuren zahlreiche Epigonen gewandelt, deren Arbeiter-, Streik- und Elendsdramen zum Teile dem Meister keine Unehre machten. Es seien da Philipp Langmanns „Bartel Turaser" und „Die Herzmarke" erwähnt. Besonders der Russe Gorki, der aber selbständig seinem eigenen Erlebten und Erlittenen folgte, hat im „Nachtasyl" in gewissem Sinne ein Seitenstück zu den „Webern", freilich mit ganz anderem Milieu, geschaffen. Mit dem Neuartigen der äußeren Erscheinungen konnten also „Die Weber" jetzt ebensowenig mehr verblüffen, als noch ein Kampf Für und Gegen die Gemüter

Digitized by Google

erhitzte. Das Werk war auf seine innerlichen Kräfte angewiesen. Und da ist festzustellen, daß der zweite Akt — in der grauenvollen Kammer der Weberfamilie Baumgert —, sowenig gerade hier die „Handlung" vorwärtsschreitet, die sensitiveren Gemüter am schmerzlichsten überwältigte, während der dichterische Nachklang des letzten Aktes mit dem verklärten Tode des alten Webers groß und rein stimmte. Der Beifall war freilich auch nach dem dritten Akte (das Weberlied entflammt die Mühseligen zum Kampfe) und nach dem wildbewegten Demolierungsakte stürmisch. Es jauchzte da auch der animalische Zerstörungstrieb mit, der, von Gesittung gebändigt, in uns allen schlummert.

Die Aufführung verdient Dank. Dank der Bühnenleitung (Cavar) für das Wollen, Dank dem künstlerischen Leiter, Herrn Lenoir, für das Vollbringen. Eine mühsame Arbeit, mit Verständnis und Ausdauer geleistet, erzielte das nach Maßgabe der vorhandenen Mittel beste, erzielte ein überraschend gutes Ergebnis. Die Weber-Volksszenen waren durchaus exakt eingeübt, und von ihrer reichen Lebendigkeit wurde nur im ersten Akt das gesprochene Wort mitunter erdrückt. Das bewegte Bild der Masse war aber gerade in diesem Akte am echtesten. Im dritten Akte (Wirtshaus) ließ sich allerdings nicht erreichen, was das Berliner Deutsche Theater unter Dr. Brahms Leitung, der Bühnenkunst einen Fortschritt erobernd, zustande bringt. Dort ist jede der zahllosen Gestalten, ob sie gleich mit keinem persönlichen Worte aus der Menge tritt, ein von den übrigen unterschiedener Typus, individualisiert durch Erscheinung, Gestus, Temperament. Dort erkennt man: Tausende von Lebensschicksalen vereinigen sich unter der gemeinschaftlichen Verzweiflung zu einem einzigen. Hier mußte man mit dem Unterschiede zwischen den Alten und den Jungen und einer guten ökonomischen Verteilung der großen Affekte sich bescheiden. Ändern ließe sich vielleicht, daß der erste Teil des Aktes — zu rasch setzen sich die Weber an die Wirtshaustische — einen „gemütlicheren" Eindruck macht, als die Dichtung erlaubt. Aus dumpfer Ver-

Digitized by Google

zweiflung müssen die Flammen lohen und der Charakter einer „Agitationsversammlung" muß vermieden werden. Denn das Unbewußte ist das Tragische in den „Webern". Mißverstandener Realismus war es, die Schauspieler im zweiten Akte, als der zerbrochene Ofen Rauch ausließ, beständig husten zu lassen. Das Husten steckt an wie das Gähnen; und in der Tat wurde fast der Akt gefährdet.

„College Crampton."

Komödie in fünf Akten. — 26. Oktober 1893.

Der Mangel der gewohnten theatralischen Formen trug die Schuld an der Verblüffung des Publikums, dessen nur ein Teil zum Beifalle gewonnen werden konnte, während ein anderer sich ablehnend verhielt. Bis zum vierten Akte beherrschten die Dankbaren das Feld, nach dem letzten gab es zwischen ihnen und den Unzufriedenen einen Kampf, der an die Hauptmannschen Premieren in Berlin erinnerte.

Professor Crampton war ein hochbegabter Künstler. Das wird uns erzählt; es ist die Achillesferse aller Künstlerdramen, daß wir an die Genialität der Künstler einfach glauben müssen. Wir lernen den Professor der Kunstakademie als verbummelten Alkoholiker kennen, aus dessen verkohlten Geistesresten noch kraftgenialische Blitze fahren. Ein Tropfen künstlerischen Öles salbt seine Stirne im Unglücke. Wir erfahren — gleichfalls durch Erzählung — daß eine philiströse Gattin und ein freudloses Heimwesen den Künstler in die Kneipe trieben; ferner, daß der Professor sich mit dem Direktor der Akademie verfeindet hat, weil sein guter Genius dem Professoral-Zünftischen und der „Drillanstalt" offenen Grimm entgegenbrachte. Hauptmann zeigt nicht den wilden Sturm und den Schiffbruch, nur das Wrack. Sein Hang zum Bildlichen bestimmt den Dichter, weitausgreifende Kompositionen, die das Einheitliche des Charakters erst langsam reifen ließen, zu ver-

Digitized by Google

meiden. Er wählt einen engen Situationsrahmen. Da hinein setzt er seine Menschen freilich so vollkommen, daß kaum ein Nerv mehr fehlt.

Professor Crampton wird aus der Kunstanstalt entlassen. Sein Weib geht ihm durch, die Kinder verlassen ihn — eine Tochter ausgenommen, die treu am Vater hängt. Um es nicht an sein Elend zu binden, weist Crampton sein Kind Gertrud zurück und bittet seinen Schüler Max Strähler, die Tochter zum Bahnhofe zu führen und der Mutter nachzusenden. Max aber bringt Gertrud in das behagliche Heim seines wohlhabenden Bruders und seiner Schwester, und diese guten Leute geben sich nun redlich Mühe, den inzwischen verschollenen Professor in der großen Stadt ausfindig zu machen. Endlich gelingt es. Der Professor war in eine elende Spelunke gezogen, wo er dem Wirt die Miete und das Bier schuldig bleibt — das viele Bier! Dort verraucht, vertrinkt und verachtet er das Leben im Kreise niedriger Zechgenossen. Nur manchesmal bricht durch den wüsten Dunst das königliche Etwas seiner Abstammung von den lichten Höhen der Menschheit — sein verlorenes Künstlertum. So, wenn er die beiden geldprotzigen Anstreichermeister, die ihn als Gehilfen anwerben wollen, in ihr plebejisches Nichts zurückschmettert, er, der tragikomische Prinz in Lumpen, den der Wirt nur noch aushält, weil er ihm als Lockvogel dient. Aus diesem Sumpfe wird Crampton endlich vom jungen Strähler gezogen. Der liebende Schwiegersohn führt den Widerstrebenden in das behagliche Atelier, das er mit Cramptons Bildern und Pretiosen schmückte. Er hat sie unter dem Hammer erstanden. Dort segnet Crampton den jungen Bund Maxens und Gertrudens und will sich bessern. Will sich!

Wie aber, wenn nicht der Max die Gertrud liebte? Und ist der Gewohnheitstrinker vom Säuferwahnsinn noch zu retten? Aus dem Stoff wäre ein Trauerspiel ebensogut zu machen gewesen. Man hat nicht ohne Ironie darauf hingewiesen, daß sich die dramatischen Vorwürfe Gerhart Hauptmanns mitunter auch darin voneinander unterscheiden,

Digitized by Google

daß in den Tragödien der Schnaps, im Lustspiele das Bier den Dämon spielt.

„College Crampton“ ist ein Produkt des uralten künstlerischen Geistes und der modernsten dichterischen Technik. Es ist, mit Rücksicht auf den Entwicklungsgang des Dichters angesehen, die Rückkehr des verlorenen Sohnes zur heiteren, schönen Quelle der Natur; aber kein Bußgang in Sack und Asche, sondern ein Einzug mit klingendem Spiele. Der Dichter von „Vor Sonnenaufgang“ hat ja aus den literarischen Sezierſälen des Berliner Naturalismus auch Siegestrophäen mitgebracht. Nun tritt er heraus auf eine grünende Wiese, in das Leben des Mittages; und die Vöglein zwitschern ihm, wie sie schon Anakreon gezwitschert haben, und die Welt ist doch schön! Nicht immer — auch in „College Crampton“ nicht immer; doch wo sie kahl und frostig ist, will der Humor und die Liebe des Dichters sie wärmen. Ihm gelingt es, in mittelmäßigen Naturen das Bedeutsame zu erkennen, im Gewöhnlichen das Ungewöhnliche. Mit dem Photographieren allein ist nichts getan. Begegnen wir einem Crampton im Leben, so zucken wir vielleicht die Achseln und gehen weiter. Warum? Weil unsere stumpfen Augen nur an der außerordentlichen Erscheinung haften. Vor der Gestalt des Dichters bleiben wir stehen. Und doch sehen wir nichts Geschmeicheltes, nichts phantastisch Übertriebenes. Wir sehen nur mit besseren Augen, mit den Augen eines Menschenkenners und Dichters. Unsere Augen sind ungewöhnlich geworden — und deshalb das Objekt.

„Der Biberpelz.“

Eine Diebskomödie in vier Aufzügen. — 1. Mai 1897.

Zwischen den „Webern“, der mächtigen sozialen Tragödie des Hungers, und dem „Hannele“, dem süßen Proletarier-Märchen der Versöhnung, schrieb Hauptmann die tragikomische Charakterstudie „College Crampton“ und die

Digitized by Google

Diebskomödie „Der Biberpelz“. Diese zwei humoristischen Dichtungen begegnen sich in ihrem Wesen darin, daß sie es mit all ihrer Heiterkeit bitter ernst meinen. In „College Crampton“ überwiegt das Persönlich-Charakteristische, im „Biberpelz“ das Zuständliche und, wie infolgedessen naheliegt, das Satirische. Doch wird die gesellschaftliche und politische Satire keineswegs zur aufdringlichen Meinung des Dichters, sie hält sich vielmehr unter dem Zwange der gewissenhaften Charakterzeichnung. Der verkneipte und verbummelte akademische Maler Crampton ist ein herabgekommener Idealmensch aus der höchsten geistigen Zone. Das schlaue Diebsgesindel im „Biberpelz“ dagegen und dessen Gegenbild, die unfähige Repräsentanz der guten Ordnung, sind, obgleich gesellschaftlich voneinander weit getrennt, aus der untersten Schichte moralischer Intelligenz.

Die vier Akte des „Biberpelz“ drehen sich nur um die Tatsache, daß die alte Waschfrau Wolff, die im ganzen Orte als eine biedere, ehrliche Haut gilt und besonders vom Amtsvorsteher wert gehalten wird, eine gefährliche Diebin ist, daß sie eine Fuhr Knüppelholz und dann einen kostbaren Biberpelz stiehlt, mit virtuosem Geschick jeden „kränkenden“ Argwohn sich fernzuhalten versteht und vom Beschädigten wie vom Richter ins Vertrauen gezogen wird. Immer wieder droht die Falle zu klappen. Stehler und Hehler treffen sich durch einen bösen Zufall vor dem Amtsvorsteher. Ein anderesmal hält dieser die beim Wolffschen Hause gefundenen Wildschlingen in Händen und die eintretende biedere Waschfrau glaubt sich gefangen. Ja, der Bestohlene sieht sogar sein Knüppelholz im Hause der Wolff. Und alle Gefahr scheuchen der Biedersinn, der biderbe „Gemütston“ der guten Waschfrau und der Eifer, den sie bei der Fahnde nach dem Diebe entwickelt. Sie geht dabei so frech zu Werke, daß sie es nicht gelten läßt, der Dieb sei nach Berlin entwischt. Im Orte müsse er sein — ruft sie! Der Amtsvorsteher ist das Prachtexemplar eines nur nach Beförderung bestrebten junkerlichen Beamten, wie sie ja auch in Preußen, aber gewiß nicht nur in Preußen

Digitized by Google

vorkommen. Unfähig, auch nur dem kleinsten lumpigen Diebstahl auf die Spur zu kommen, bei jeder standesamtlichen Eintragung sich erhitzend, verfolgt er als Ortstyrann die harmlosesten „demokratischen" Würzlein. Wie seine bewährte Menschenkenntnis ihn in der Biberpelzsache von einer Blamage zur anderen führt, so macht er noch einen sicheren Zuchthauskandidaten zu seinem Vertrauten und will einen Ehrenmann ins Zuchthaus liefern. Wollte ein Maler den lachenden Hohn der Dichtung im Bilde festhalten, so müßte er den Schluß des ersten Aufzuges wählen. Mutter und Vater Wolff ziehen mit Stricken und Schlitten von ihrer Keusche zur nächtlichen Diebsfahrt aus und die Justiz, der Amtsdiener Mitteldorf, leuchtet ihnen gefällig mit der Laterne! Er glaubt, die Braven gingen Gänse kaufen ....

Das Stück schließt, ehe der Dieb entdeckt wird. Frau Wolff darf ganz ruhig bleiben.*) An sie richtet der Amtsvorsteher zum Schlusse eine sehr schmeichelhafte und erbauliche Ansprache. Bei der hiesigen Aufführung blieben nach dem Fallen des Vorhanges einige sitzen, weil man noch eine „Lösung" erwartete. Sie hatten den „Biberpelz" mißverstanden. Im Theaterstücke wird ja sonst nach alter Überlieferung der Bösewicht erwischt und die Tat „gerochen" — in der Wirklichkeit aber oft nicht und in der Satire wäre die poetische Gerechtigkeit geradezu ein Schluß wider die Natur.

Das Kolorit in der Keusche der märkischen Diebsfamilie ist gewiß unübertrefflich und ebenso das der preußischen Amtsstube. Mit köstlichem Mute läßt Hauptmann die Leute schwatzen, wie sie unmöglich anders in ihrem Verkehr schwatzen können. Kein Wort erinnert an die Perspektive des Theaters. Und doch hält er die Zügel straff in Händen.

---

*) Noch weiter treibt es Hauptmann mit der Wolffen in der Tragikomödie „Der rote Hahn". Sie stirbt einen fast erhabenen Tod. Übers Haupt hinauf — nach etwas Höherem greift die sterbende Frau. Der Tod adelt („Michael Kramer"!) — und die Sehnsucht nach dem über uns lebt, wenn auch unerkannt, in jedem Menschen. Wortlos wird es hier gesagt ..

Digitized by Google

Trotz ihres Lumpenvolkes ist die Diebskomödie Kost für Feinschmecker. Man nannte sie mit Rücksicht auf die Stoffwahl und die ihr innewohnende, vom Dichter ohne Zimperlichkeit prächtig ausgenutzte derbkomische Kraft die „erste deutsche Posse". Das „erste" deutet schon an, daß hier der Begriff „Posse" neu geprägt wurde. Die deutsche Posse war bisher das aus dem Stegreif ins Buch gerettete Erbe der alten Hanswurstkomödie. Die komische Verzerrung war das Kennzeichen der Posse. Sie lebte vom Wortwitze (der niedrigsten Gattung des Witzes) und von der Situationskomik. Die Absicht, Menschen mit gesunden fünf Sinnen darzustellen, hätte bei der zügellosen Verfolgung jener burlesken Wirkungen nur gestört. Es geht im „Biberpelz" lange nicht so wirbelig zu als in einem Stücke von Franz Held, Jacobson oder Kneisel; auch haben diese Fabrikate viel mehr „Handlung". Der „Biberpelz" hat literarischen Stil und die darin vorgeführten Menschen opfern nicht den kleinsten Zug einem Witze des Dichters; der bleibt vielmehr nur auf den Volkswitz angewiesen. Konsequenter Naturalismus im Humor!

Von Frau Nötel als Waschfrau Wolff konnte jeder „ehrliche Jago" lernen, wie listige Bösartigkeit und gutmütige Heuchelei ohne kindische Allzudeutlichkeit sich drastisch voneinander abheben sollen.

„Hanneles Himmelfahrt."

Traumdichtung in zwei Teilen. — Aus Besprechungen vom 25. Dezember 1893, 1. März 1895, 11. Mai 1897, 13. Mai 1900 und 6. Januar 1901.

Hinaus aus dem schwülen Hause, wo unsere Seele am Sterbelager des armen Hannele in Mitleid zitterte, und der heiße Atem des Fiebers mit der Seligkeit des Kinderhimmels auf uns überging! Hinaus in die winterliche Nachtluft und die Stirne gekühlt! Da horch! Singen nicht die lieben Engelein das „Schlaf, Kindchen, schlaf"?! Ballt sich

Digitized by Google

hier nicht der Nebel wie die schwankenden Schleier des kranken Gehirnes, und dreht sich nicht die chaotische Masse wie in verschlungenen Kurvenlinien des Fiebers?! Und jetzt: Klarer, heller, milder Schein. Das ist der Himmelstrost der Leidenden, Entbehrenden. Das süße Sterben im Glauben. Die wenigstens im Fiebertraume erlangte Genugtuung für Beulen und Striemen und für ein jammervolles Leben. Der triumphierende Ausgang, den sie für Eingang halten: Die poetische Gerechtigkeit. Und so irren wir weiter durch die Straßen im Dunkel der Nacht, bis der fahle, träge Wintermorgen anbricht. Nun empfinden wir es noch einmal, das Bild, mit dem wir gestern von der Stätte der tiefaufwühlenden Ereignisse geschieden: Da liegt auf dem elenden Bette der ländlichen Pfründenhausstube das arme, arme Hannele, gramverzehrt und bleich; hat kein Himmelskleid und keine Glaspantoffel mehr an und ist tot.

Hauptmanns Dichtung macht wund und weh und gießt einen Balsam in die offenen Blutmale, der kühlt wie Wunder und verwandelt Schmerz in heiliges Lächeln.

Hannele, die Tochter des Maurers Mattern, ist ein Kind des Elends. Ihr roher, betrunkener Vater — der Maurer gilt für ihren Vater, aber Hannele ist ein Kind der Sünde — mißhandelt das vierzehnjährige Mädchen unmenschlich, und seit die zu Tode gepeinigte Mutter im Grabe ruht, hat sie keine Stütze mehr. Einem mystischen Zuge folgend, der gerade die Kinder aus dem Volke häufig erfüllt, glaubt die in die Winternacht Hinausgestoßene, der Herr Jesus rufe sie aus dem Teiche, und sie stürzt sich, um in den Himmel und zur Mutter zu kommen, ins Wasser. Von einem Waldhüter wird das fiebernde Kind gerettet und vom Lehrer Gottwald bei Sturm und Wetter in das Armenhaus des Dorfes getragen. Was wir dort schon in der einleitenden Szene an Erbärmlichkeit unter den verlumpten Insassen sahen, ist die Atmosphäre, in der das arme Hannele auch im Elternhaus lebte und litt und von der es nun im Sterben umgeben wird. Es ist ein Anblick des Jammers, dieses halbnackte, vom

Digitized by Google

Fieber auf dem Lager hin- und hergeschleuderte Kind, das im Schütteln des Frostes seine Schmerzen nicht zu gestehen wagt und nur seine Furcht vor dem Vater stottert!

Kommen der Amtsvorsteher, der Arzt, die pflegende Diakonissin Schwester Martha. Die Kranke träumt in Fieberphantasien, die nur jäh von kurzem Erwachen unterbrochen werden. Dann wimmert sie, daß sie sterben wolle, daß sie nicht gesund werden wolle, daß sie in den Himmel kommen wolle. Als die fromme Pflegerin das Zimmer verläßt, Wasser zu holen, und Hannele allein im Dunkel liegt, erscheint vor ihrem geschlossenen Auge, dem Zuseher im fahlen Lichte sichtbar, die bestialische Gestalt des Vaters Mattern mit drohend erhobener Faust. Hannele gehorcht dem wüsten Befehle des Spukes, steigt taumelnd aus dem Bette zum Ofen, die Kohlen zu schüren, und bricht ohnmächtig zusammen.

Diese schreckliche Erscheinung aus der nahen Wirklichkeit steht an der Schwelle der einen Welt zur anderen, ist der Ausgangspunkt für die Erlösung im Tode, der nun das kranke Kind mit immer lichteren, immer heiligeren Bildern umgaukelt. Der Gegensatz des schmutzigen Lebens, wo es am trostlosesten nachtet, und des reinen seligen Kinderhimmels, dieser von einer genialen Intuition eingegebene Gegensatz ist es, der eine bisher ungeahnte Wirkung auf unser Herz und unsere Nerven ausübt. Was das kranke Hannele im Fieberparoxismus sieht und hört, damit gibt uns der tiefsinnige Dichter den Schlüssel zum dichtenden Herzen des Volkes. Da kommt die Mutter, hager und abgezehrt wie im Leben, aber doch feierlich verklärt. Da kommen die lieben Engelein und singen von Notenblättern ihr süßes Lied:

„Wir bringen ein erstes Grüßen,
Durch Finsternisse getragen,
Wir haben auf unseren Federn
Ein erstes Hauchen von Glück."

Dann kommt der Herr Jesus und bringt den ganzen lichten Himmel mit marmornen Häusern, goldenen Dächern, Blumen

Digitized by Google

und Musik, Brünnlein mit rotem Wein, blühender Luft — den Himmel, wo Gaumen und Herz schwelgen.

All das ist kindliche, ist Volkspoesie. Wir steigen hinab zum Borne, aus dem die Volkslieder quellen und tönen. Auch aus dem sehnsuchterfüllten Gemüte der Ärmsten und Mühsalbeladenen kommen sie auf den lichten Flügeln der Hoffnungen und Wünsche.

Noch ab und zu vermengt sich die wache Wirklichkeit mit dem Traume Hanneles. Noch spricht sie die Diakonissin „Schwester Martha" an; aber dann sagt sie „Mutter" zu ihr — und die Pflegerin hat weiße Engelsfittige an den Schultern, ihre Stimme gewinnt freudig-feierlichen Ton. Einmal noch fühlt sich die Sterbende „gesund". Doch da sitzt schweigend auf der Ofenbank im weißen traumhaften Lichte ein ernster, schöner Engel, schwarz vom Haupt bis zu den Füßen, mit großen schwarzen Fittigen; er führt ein langes, geschlängeltes Schwert, dessen Griff von schwarzen Flören umhangen ist. Es ist Hanneles Freund, der Tod.

Die Erscheinung des schweigenden Todesengels ist die mächtigste der Traumdichtung. Sie macht das Blut gerinnen. Als er mit erhobenem Schwerte sich Hannele nähert, da schreit sie nach dem Leben auf, dann erwacht sie nicht wieder aus dem Traume und träumt sich tot und selig. Der Schneider kommt und mißt ihr Himmelskleider an, und in flimmernder Seide und silbernen Pantoffeln — sie habe die kleinsten Füße im Dorfe, träumt sie! — wird sie in den Glassarg gelegt. Der Lehrer Gottwald kommt mit der Schuljugend, und die Kleinen bitten dem Hannele ab, daß sie es immer „Lumpenprinzessin" gescholten. Dann ist der Lehrer allein an ihrer Leiche, und die kindlich-weibliche Liebe des sterbenden Mädchens kommt in dessen letzten Augenblicken zum Durchbruche, da der verehrte Mann — so träumt Hannele — schluchzend vor ihr ins Knie sinkt. Seltsam mischte sich in den Aufblick des kaum der Schule entwachsenen Mädchens zum Herrn Lehrer, Hanneles einzigem Gönner, ein sinnlicher, ein gefährlicher Glanz,

Digitized by Google

und die irre Zunge der kleinen Sterbenden spricht vom Brautbett in dunkler Kammer. Der Lilie würde, wenn sie sich entknospete, Fäulnis drohen —. Der Tod bewahrt Hanneles Reinheit.

Dieses Sterben ist Trost, ist Himmelstrost, ist Genugtuung, Gerechtigkeit — für die Arme, der das Leben allzuhart gewesen. Und das Maß des Ausgleiches erfüllt sich in dem erträumten Gerichte, das über Hanneles Vater am Sarge gehalten wird. Er kommt polternd und drohend und begegnet an der Leiche dem Lehrer Gottwald — nein, einem „Fremden", der himmlische Züge trägt. In Demut mahnt ihn dieser Sohn, „der vom Vater kommt und zum Vater geht", zur Demut. Mattern aber lästert Gott und verleumdet das Hannele. Da geschehen sichtbare Himmelszeichen wider den Frevler. Das umstehende Volk bezeichnet ihn erst flüsternd, jetzt in Gekreisch ausbrechend als Mörder. Mit den Worten „Ich häng' mich auf" stürzt Mattern ab.

So scheidet sich im Traume des Kindes Gut und Böse. Nun aber, da der Atem des sterbenden Hannele schon leiser gehen mag, sehen wir den Fremden den Pilgermantel abstreifen, und er steht in Glanz und Herrlichkeit da. Er erweckt Hannele. Ehrfurchtzitternd sinkt sie an ihm nieder: „Dein Kleid ist makellos. Ich bin voll Schmach." Mit Worten, deren süße Poesie noch kein anderer, der den Himmel des Volkes besang, gefunden, führt der Fremde das Hannele zu den Engeln auf die ewig blühenden Auen.

„Mit feinen Linnen kommt, ihr Himmelskinder!
Lieblinge, Turteltauben, kommt herzu,
Hüllt ein den schwachen, ausgezehrten Leib,
Den Frost geschüttelt, Fieberglut gedörrt,
Sanft, daß sein krankes Fleisch der Druck nicht schmerze;
Und weich hinschwebend, ohne Flügelschlag,
Tragt sie, der Wiesen saft'ge Halme streifend,
Durch linden Mondenschimmer liebreich hin ...
Durch Duft und Blumendampf des Paradieses,
Bis Tempelkühle wonnig sie umschließt. —
— — — — — — — — — — —
Auf Felder roten Mohns führt ihren armen Blick,

Digitized by Google

Wo Himmelskinder gold'ne Bälle werfen
Im frühen Strahl des neugebor'nen Lichts,*)
Und liebliche Musik schlingt ihr ums Herz."

Damit vertönt der Traum. Nebel wallen. Wir sehen Hannele wieder im härenen Hemde auf dem Strohbett liegen. Der Arzt richtet sich von ihr auf und sagt: „Tot". Der Traum ist zu Ende, das ist die Wirklichkeit.

„Hannele" ist ein Mysterium, das auf der Bühne zweier Welten spielt. Was diese verbindet, ist das unendliche Mitleid. Mitleid und Trost spenden, — der Dichter, dem dies gegönnt war, sei gesegnet! Und segnen werden ihn Millionen Arme, die Leidensbrüder und Leidensschwestern des kleinen Hannele. Sie werden folgsam an seiner Hand den Pfad beschreiten, der aus der widerwärtigen Wirklichkeit in bessere Regionen führt. Was ist rührender als das Leiden eines schuldlosen Kindes, was beglückender als eines Kindes Glück?

„Hannele" ragt, wenn es in seiner Art auch bisher vereinsamt geblieben ist, in die Zukunft. Der „blinde Dichter" hat die Offenbarung einer sozialen Dichtung empfangen: Das Herz, nur das Herz der Menschheit kann die Not der Menschen brechen.

Eine bloße Allegorie (Grillparzers „Traum ein Leben") wäre nie imstande, uns namenloses Leid und namenloses Glück erleben zu lassen. Hanneles Todestraum ist Erlebnis. Das ganze schönere Leben, das in einem Winkel der Seele des zu Tode gemarterten Kindes geschlummert hat, blüht im Traume. Der „liebe Herr Lehrer", der vom halbreifen Mädchen begehrte Bräutigam und der Sohn Gottes, die drei höchsten Ideale Hanneles, verdichten sich zur Einheit

*) Der Morgenstrahl ist für Hauptmanns Empfinden das Wunder, die Jugend In „Schluck und Jau", der Märchenposse, finden wir den erquickenden Morgengruß:

„In jedem Morgen
Ist Jugend; und in seine jungen Stunden
Drängt sich der Nachklang jeder sel'gen Zeit
Ans neue Hoffnungsglück."

Digitized by Google

der Person. Weil wir aber wissen, daß es nur ein Traum ist, und das kurze düstere Schlußbild uns vor das Nichts des Menschentodes zurückführt, so glauben wir nur an soviel Realität der Vorgänge, als der Glaube und der Traum eines Kindes ihnen verleihen. An diesem zarten Stabe überschreiten wir die geheimnisvolle Schwelle und tragen in der mitleiderfüllten Brust unser Teil von Hanneles versöhnender Seligkeit mit uns.

Aber „Hannele" ist kein soziales Lehrgedicht und am wenigsten ein religiöses Dogmenstück; nicht einmal einen persönlichen Jenseitsglauben bekennt der Dichter. Er ist nur der wahre Naturalist, der ein schönes Seelchen im Schmutze des Armenhauses findet und dem Seelchen treues Geleite gibt auf dem Fluge in unbekannte Weiten.

Die Traumdichtung ruft die Schwesterkünste Musik und Stimmungmalerei zum schönen Bunde. Sie müssen der erträumten Welt den Schleier weben. Die protestantische Nüchternheit in der Aufführung des Berliner Deutschen Theaters (ohne Musik!) machte das sehr fühlbar. Die bunte Pracht der kindlichen Himmelsphantasie, die in den Worten der Engel und in dem Schlußgedichte („Die Ewigkeit ist eine wunderschöne Stadt") sich auftut, hat Ton und Farbe der katholischen Kirche. Die charakteristische Elends- und schlichte Himmelsmusik, die Max Marschalk zum „Hannele" geschrieben, macht uns doppelt empfänglich.

* * *

Die erste Grazer Aufführung des „Hannele" fand unter Arthur Wehrlins kunstsinniger Leitung statt. Ausgezeichnet wirkte es, daß er die Armenhäusler auf leisen Sohlen vor dem Glassarge des Hannele im unheimlichen, zappeligen Kreislauf sich bewegen ließ. Die Kurvenbewegungen des Fiebers! Helene Roll spielte das Hannele ergreifend.

* * *

Digitized by Google

Am 5. Januar 1901 gab die Berliner Hofschauspielerin Frau Paula Conrad-Schlenther das Hannele in Graz, die Gattin des um Gerhart Hauptmanns Kampf und Sieg so hochverdienten Mannes. Durch die Macht des Gefühles wurde diese Frau in jedem Zuge zum armen, zagenden, fiebernden, glückseligen Kinde. Schon die nicht erkünstelte kindliche Stimme erzeugte Sinnentäuschung. Der dreifache Ausruf „Engel!" (beim Erscheinen der drei Engel des Traumes) war eine der großen kleinen Proben ihrer großen Kunst. Zuerst kam das Wort schüchtern, beklommen, erschreckt, dann zuversichtlicher, mit schwankender Glückseligkeit und schließlich — aber immer in den bescheidenen Grenzen einer kindlichen Gemütsäußerung — mit aller Himmelsluft hervor. Und wie das arme Hannele sich dabei im Bette aufrichtete, vorbeugte, wie es die Arme vorne schloß und wie sein verstörtes Gesicht sich klärte und verklärte —: das gab einem kurzen Augenblicke einen reichen Inhalt. Nicht minder ergreifend war, wie Hannele sich zagend dem schwarzen Todesengel näherte, vor ihm bebte, wie es sich, die Märchenprinzessin der Kleinkinderphantasie, von dem genial ersonnenen Schneider bekleiden und die „kleinsten Schühlein" anlegen ließ, und über alle Maßen entzückend die Auferstehung des wundgeschlagenen Kindes an der Hand des göttlichen Fremden. Alle Spuren des Leides zitterten in dem seligen Gesichte des Kindes, und Frau Conrad, der wir ein Unvergeßliches danken, unterlag selbst mit ungeheuchelten Tränen der Empfindung.

„Die versunkene Glocke."

Ein deutsches Märchendrama in fünf Akten. — Aus Besprechungen zahlreicher Aufführungen von 1897 bis 1904.

In der „Versunkenen Glocke" lebt Halm, Wald, Elf. Dem alten Drange, uns die Natur zu beleben, danken alle schönen Märchen ihr Dasein. Aber noch nie hat die Natur so menschlich zu uns gesprochen. Dieses Märchen

Digitized by Google

ist schöne Wirklichkeit — wie das Paradies in Zolas „Sünde eines Priesters", mit dem Hauptmanns Dichtung manche Ähnlichkeit besitzt.

Der Schaffensdrangerfüllte verläßt, dem inneren Muß, der heiligen Liebe gehorchend, die bürgerliche Satzung, Weib und Kind, und zieht mit dem lichten Geiste auf die freie Höhe. Doch nur, wenn er das Große, das Wunderbare vollbringt, war seine Ungebundenheit ein höheres Recht, dem Schwachen wird sie zum Verderben. Meister Heinrich, an dem es uns nicht stören darf, daß ihn der Dichter der tönenden Glocke zuliebe zum Glockengießer machte, stellt den himmelstrebenden, neue Gottestempel ahnenden Künstler dar. In freier Liebe zur Naturkraft (Rautendelein) das Unerhörte schaffen zu können, träumt er. Er unterliegt seiner Schwäche, zerbricht sein Werk und sein Hoffen und verzweifelt in zwiefacher Reue.

Zu dem Gebrochenen spricht die Buschgroßmutter:

„Du woarscht a groader Sproß,
Stoark, doch nich stoark genueg. Du woarscht berufa,
Ock bluß a Auserwählter woarschte nich."

Und er selbst begreift es:

„Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heim verlangt."

Aber in Schönheit und Liebe sterben, den Todesbecher leeren, den das Rautendelein dem Meister reicht, ist das nicht glückselige Vollendung? Höheres böte ihm auch das Leben nicht und nicht die Kunst . . .

Die Rede, die Heinrich auf der Sonnenhöhe seines Glückes und Könnens an den Pfarrer hält, ist Kampf dem Dogma, und die Dichtung im ganzen durchzieht ein menschenfreundlicher Pantheismus. Dennoch wäre es wohl verfehlt, in der religiösen Philosophie einen Schwerpunkt des Werkes zu suchen. Die Religion des Dichters ist mehr Gefühl als Gedanke; darum ist sie um so echter, darum aber auch ziemlich unklar.

* * *

Digitized by Google

Das Gedicht im Gedichte ist das Rautendelein. Der freie, frohe Naturgeist, der durch Mitleid Seele erhält und dessen Seele in einer Liebe ohnegleichen erblüht und leidet. Wild, launisch, sanft, hold — und licht! licht! Die erste Träne weiht das Rautendelein zur Liebe:

Ein schöner Diamant!
Blickt man hinein, so funkelt alle Pein
Und alles Glück der Welt aus diesem Stein.
Man nennt ihn Träne.

Was das Rautendelein dem Meister ist, er sagt es:

Ja, Kind, gib her! Denn wieder durstig bin ich
Nach Wein, nach Licht, nach Liebe und nach dir!
Dir bring' ich's zu, windleichter Elfengeist!
Und neu durch diesen Trunk vermähl' ich mich
Mit dir. Ein Schaffender, mit dir entzweit,
Er muß dem Duft verfallen, überwindet
Die Erdenschwere nicht. — Zerbrich mir nicht!
Du bist die Schwinge meiner Seele, Kind,
Zerbrich mir nicht!

In der Stunde der Reue, da ihm die im Bergsee versunkene Glocke, von seinem toten Weibe geläutet, schauerlich tönt, zerbricht der Meister die holden Schwingen seiner Seele. Rautendelein steigt hinab in Wasser und Tang und bringt dem Nickelmann die tote Braut. Auf blutigen Sohlen, sehnend und sterbend, sucht Heinrich das verlorene Schöne, ohne das er nicht leben kann. Ein Zaubertrunk —: Rautendelein kommt ihm noch einmal — dort im walddunklen Märchengrund, wo er das Glück zum ersten Male fand —:

„Einst war ich wohl dein Schatz: im Mai, im Mai —
Nun aber ist's vorbei ..."

Er ruft nach dem Todestrunk, und im schauerlichen Krampf nennt er den Namen seines toten Weibes, Magdas.

„Den Becher gib: wer mir ihn reicht,
Den will ich segnen!"

Da erwacht die volle Glut Rautendeleins aus traumhafter Verlorenheit: „Ich!"

Digitized by Google

Heinrich: Du willst es tun?
Rautendelein: Ich will es tun. — Und laß' die Toten ruh'n.
— — — — — — — — — — — — — — —
Rautendelein: Wer sang dich abends in den Schlummer ein?
Wer weckte dich mit Zaubermelodein?
Heinrich: Wer sonst, als du!
Rautendelein: Wer ich?
Heinrich: Rautendelein!
Rautendelein: Wer gab dir hin die frischen Gliederlein'?
Wen stießest du hinab den Brunnenstein?
Heinrich: Wen sonst, als dich?
Rautendelein: Wer ich?
Heinrich: Rautendelein!
Rautendelein: Ade! Ade!
Heinrich: Führt mich hinunter still:
Jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will.
Rautendelein (zu ihm hinfliegend, seine Knie umschlingend, jauchzend): Die Sonne kommt!
Heinrich: Die Sonne!
Rautendelein (halb schluchzend, halb jauchzend): Heinrich!!!
Heinrich: Dank.
Rautendelein: Heinrich!
Heinrich: Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne ... Sonne kommt! — Die Nacht ist lang.

* * *

Weht es durch den Wald, dieses Märchen, dann neigen sich lauschend die Menschen:

Es singt ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
Gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen,
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Tränen.

Nichts braucht das Auge zur vollen Klarheit als — Gefühl. Wer sich so verirrte, in der „Versunkenen Glocke" die Tragödie des Ehrgeizes zu „erkennen", der finde den rechten Weg zur Märchendichtung, indem er zuerst zu einem älteren Schauspiele Hauptmanns, zu den „Ein-

Digitized by Google

samen Menschen", zurückkehrt. Der Glockengießer ist Johannes Vockerat, Rautendelein ist Anna Mahr, Käthe ist Magda; und die Welt, die feindliche Welt, die ein reines Glück zertritt und Johannes Vockerat in den dunklen Müggelsee treibt, sie läßt den Schönheitspilger in der „Versunkenen Glocke" schuldig werden und verderben. Pfarrer, Schulmeister, Küster, Dütenkrämer und Barbier vermauern

„Die trock'ne Hölle ihrer Niederung
Vor Gottes Meer, der Paradiesesflut
Und ihren sel'gen Wogen . . ." —,

und die erschütternde Klage erhebt sich:

„Wann kommt der Schaufler, der den Damm zerreißt?"

Versinkt in den „Einsamen Menschen" das Schöne im Leben hoffnungslos in der gurgelnden Tiefe des Sees, so erhebt es sich in der „Versunkenen Glocke", scheidend im Morgenrote, zur Sonnenglockenhöhe. Es hat dem Manne im Tale Schwingen der Seele gegeben, daß er zur Höhe kam und herrlich schaffen konnte. Der Sonne ausgesetztes Kind zerbrach in Glück, Schwäche und Schuld. Des Schönen beraubt, fleht es nach dem Ende. Da reicht der Märchentraum dem Manne der Becher drei: Neues irdisches Dasein schenkt der eine, ein letztes Wiedersehen mit dem Glücke der zweite, den Tod der dritte. Er trinkt die Liebe und sie ist barmherzig, ihm vor ihrem Erlöschen den letzten Trunk zu reichen. Diese Symbolik bedarf keines Schlüssels. „Gefühl ist alles", — und wer es fühlt, der segnet des Glockengießers Tod: „Die Sonne . . . Sonne kommt! Die Nacht ist lang!"

Die Bühne, die Hauptmanns Märchendrama verkörpert, schütze es sorgsam vor Entzauberung; sie weiht sich selbst, wenn die Glocke „in den Bergen, nicht im Tale" klingt.

* * *

Unter den zahlreichen Darstellerinnen des Rautendeleins kam Annie Sikora nach meiner Auffassung dem

Digitized by Google

Urbilde am nächsten. Der „lichte Geist", der kindliche Dämon, das Waldvöglein und der Kobold, mit all der unbefangenen Heiterkeit, Trauer, Innigkeit und Liebesseligkeit bis zu dem tiefen, verhallenden Schmerze der Brunnenmaid — das lebte in der vergeistigten Verkörperung. Und Poesie war über alles gegossen! An Kraft gebrach es noch zuweilen. Die freie Wildheit der Laune im zweiten Akte, das triumphierende stumme Spiel war prächtig und der Ausdruck des Schmerzes und der Seligkeit im letzten Akte das Schönste. Ihr „Hinab! hinab! die Zeit ist um" — ihr:

„Im hellen Monde kämm' ich mein Haar
Und denke dess', der mein Buhle einst war.
Die Glockenblumen läuten.
Läuten sie Glück? Läuten sie Qual?
Beides zumal,
Dünkt mich, soll es bedeuten" —

hatte den tiefen, traurigen Hall; der Nachhall bezeugt es.

„Fuhrmann Henschel."

Schauspiel in fünf Akten. — 8. Dezember 1898.

Hauptmann ist im innersten Wesen deutsch. Nicht das Deutschtum der Lippe ist das seine, die Tirade ist ihm fremd. Das gesunde, keusche, seiner selbst unbewußte Deutschtum des Bauern, der nicht anders sein kann als deutsch, das Deutschtum, das im Blute liegt, wird uns in seinen Werken fühlbar. „Fuhrmann Henschel" ist ein deutsches Volksstück. „Volk" ist nicht der Kleinbürger- oder der Arbeiterstand; welchen Teil immer einer aus der Allgemeinheit hebt und ihn uns in lebendiger Gestaltung vorführt, der schreibt ein Volksstück. Die Menschenschichte des Fuhrmanns Henschel konnte nicht anders ergründet werden, als mit Hauptmanns jedem Schmuck entsagender, selbstloser Kunst. Die Bühne tritt scheinbar zurück vor dem Bestreben, nur dem Gegenstande treu zu sein. Dabei entwickelt sich

Digitized by Google

eine Technik, die nicht einen Augenblick den Gedanken an ihr Dasein aufkommen läßt und doch die Bühne beherrscht. Im Alltäglichen öffnet der Dichter die Geheimnisse der Natur und läßt uns vor ihrem entschleierten Antlitze erschauern. Die Technik hat mit dem Glanze der Sudermannschen Mache nichts gemein; aber es scheint, daß in ihr der charakteristische deutsche Schauspielstil gefunden wurde.

Den Trotz gegen die herkömmliche theatralische Form, die um eines durchgreifenden Aktschlusses willen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit fälscht, behauptete der verspottete junge Dichter schon in seinem wüsten Erstlingsschauspiele „Vor Sonnenaufgang". Dafür wurde er verfolgt. Um mit Anstand zu kapitulieren, reimten sich später die einstigen Verfolger den Spruch, Hauptmann sei ein „anderer" geworden, und ließen sich dabei von den Scholasten des „Naturalismus" unterstützen, die nach der „Versunkenen Glocke" den Dichter einen Abtrünnigen nannten. Hauptmann ist bei fortschreitender Entwicklung sich selbst treu geblieben, und daß sein Inneres so reich ist, Schöpfungen aus verschiedenartiger Stimmung zu gebären, beeinträchtigt nicht seine Einheitlichkeit, macht sie nur frei von Einseitigkeit. Die „Versunkene Glocke", deren märchenhafter Zauber ohne Verschulden des Dichters die höhere Wertschätzung der Theaterkassiere gefunden hat, ist geradeso fest mit der Natur verwachsen wie der „Fuhrmann Henschel". In diesem Schauspiele aber kehrt der Dichter zu den niederen Volkskreisen zurück, und da er sie nicht vergoldet, sondern Gold und Schlacken ehrlich aus dem Schachte fördert, so würde das Stoffliche wohl wieder die alten Vorwürfe der, wie sie glauben, in Goethes Fußstapfen wandelnden Ästheten gegen den Dichter aufwecken, wenn man nicht vorsichtiger geworden wäre.

„Fuhrmann Henschel", das Stück Menschenelend, das in der Kellerstube spielt, hat mit dem „Hannele" und der „Versunkenen Glocke" den visionären Zug, den Einfluß der Geisterwelt gemeinsam; doch ist es nicht die verkörperte Natur, wie sie den Glockengießer Heinrich beseligend und

Digitized by Google

drohend umgibt, sondern hier sind es, wie in der Fieberphantasie des kranken Hannele, die Geister, die in der Volksseele unausrottbar leben. Kein überirdisches Wesen tritt vor unsere Sinne. Nur die sterbende Frau des Fuhrmannes hört den Totenwurm tiken, und dem unglücklichen Manne erscheint im Wachtraume allerwegen der ruhelose Geist seiner toten Frau, der im Grabe er die Treue und den Eid gebrochen hat und die ihm nun den Finger auf die Brust legt, so daß er ersticken will, bis er endlich hingeht und sich erhenkt. Im Glauben des Volkes ist dem Unglücke verfallen, wer einem Toten das Wort bricht.

Durch die hoch gelegenen Fenster der Kellerwohnung fällt das Dämmerlicht des Winterspätnachmittags. Die siechende Frau des Fuhrmanns liegt im Bette. Sie ist viel allein mit ihren quälenden Gedanken. Sterbende sind Hellseher. Die kranke Frau erblickt mit verzehrender Angst in der rüstig schaffenden jungen Magd Hanne das Weib, das an ihrer Stelle Herrin sein will im Hause. Aus ihrem kranken Inneren holt sie die düsteren Wahrheiten. „Ich ha a su Angst! Ich denke halt immer, 's giht 'm zu langsm." Sie „sieht durch die Wände" der Zukunft, und weil ihr das Schicksal ihres halbjährigen Mädchens, der schwächlichen Gustlan, das Herz abdrückt, läßt sie den Mann zum Krankenbette treten und schwören, daß er nach ihrem Tode nicht die Magd heiraten werde.

Der Fuhrmann tut den Schwur mit freier Seele. Er ist ein Mann voll Kraft und Ehrlichkeit, ein Hüne mit weichem Gemüte, recht die Verkörperung des gesunden Volkes, das rüstig schafft, aber der deutschen Träumerei, die unsere Volkslieder und Sagen gedichtet hat, ein williges Herz entgegenbringt. „Dozumol" — sagt später sein Schwager Walther — „hust du doch dogestanda: de Leute kama vo weit und breit und hulta bei Henschel-Wilhelma Rot; und was dar sate, das war, mecht' ma sprecha, wie a Gesetze, das stand, kan ma san: wie Amen ei dr Kerche war das." Ein Volksedelmann im Fuhrmannskittel, zu dem wir uns, um ihn leibhaftig uns vorzustellen, Bernhard

Digitized by Google

Baumeisters gemütreiche Vollblutmännlichkeit denken mögen.

Nun ist Henschels Weib tot. Der Mann verspinnt sich in Trauer, es geht ihm auch körperlich übel, sein Geschäft will stocken, er ist ein starker Mann, dem die Frau fehlt, und vor allem bekümmert ihn der Mangel mütterlicher Pflege für sein schwächliches Kind. Hanne, die Magd, liebt den Fuhrmann nicht, aber sie will das Erbe der Toten haben. Sie hat andere geliebt, besitzt ein uneheliches Kind, das sie verleugnet, verabschiedet gerade einen Liebhaber, aber nimmt sich einen neuen, den windbeuteligen Kellner George. Den biederen Henschel betört sie; weil sie ihm die nächste, drängt ihn seine Sehnsucht nach dem erneuten Familienleben ihr zu. Die ländliche Kokette fängt ihn ohne Mühe. „Der Teifel is eben gewitzter wie ich" — sagt er bei später Erkenntnis — „ich bin halt ock immer grad aus geganga."

Die gemütsrohe, derbsinnliche Magd Hanne ist Frau und Herrin in Henschels Hause. Sie betrügt ihren Mann. Die Umgebung kennt ihr Verhältnis zu dem Kellner George. Der treuherzige Fuhrmann ahnt es nicht. Aber er hat von Hannes unehelichem Kinde gewußt und sich mit der Einsicht des älteren Mannes über den Jugendfehltritt hinausgesetzt. Nun erbarmt sich der Gütige des verwahrlosten Kindes und holt es in sein Heim, womit er der Frau eine freudige Überraschung bereiten will. Mit furchtbarer Herzlosigkeit stößt das Weib sein Fleisch und Blut von sich. Das erschüttert das neue Familienglück Henschels, über das sich schon der Schatten vom Tode des kleinen Töchterleins breitete. Rasch kommt es vollends zum Zusammenbruche.

In der Schenke des Ortes erfährt Henschel, den die Mitbürger stets so hoch gehalten, abstoßende Behandlung. Noch ahnt er nichts, und als sie bösartig züngeln, behält er die Ruhe der Kraft. Doch endlich wird ihm klar, weshalb sein Haus gemieden wird, es kommt zu furchtbaren Entladungen, und unter der Erkenntnis bricht der starke

Digitized by Google

Mann, der plump vertrauensvoll und treuherzig war wie ein Bär, ächzend zusammen.

Nun steigt Hauptmann dort hinab, wo sein tiefstes Dichten quillt, nun holt er die magischen Mächte der Seele, die den Menschen willenlos machen und an sein Schicksal ketten. Die Luft wird schwer, unser Atem gepreßt. Doch geschieht nichts weiter, als daß wir den Fuhrmann Henschel zu nachtschlafender Zeit den Gespenstern seines Gewissens reumütig unterliegen sehen. Sein totes Weib ist ihm lebendig geworden, seine Schuld, sein Treubruch. Er hadert nicht mit Hanne, die ihn verraten, der Verachtung preisgegeben hat, er nimmt seine volle Schuld auf sich, und sucht, mit dem Kreuze beladen, den Ausweg aus dieser Welt. Schwerkrank ist seine Seele und die Geisterwelt ruft ihn zum Tode. Vergebens suchen ihn seine Freunde dem Leben zu erhalten. Nicht mit dem Pathos des Helden stirbt er, still schleicht er, einen unbelauschten Augenblick wahrnehmend, in seine Kammer und knüpft sich auf. Sein letztes Wort ist die Gewohnheitsfrage: „Wer zieht denn die Uhr auf?" — Eiskalt weht es aus dem verborgenen Hintergrunde. Es starb ein Mensch, der sich treu war bis zum Selbstmorde. Der alte Volksglaube hat sein Recht!

Ein Eichbaum, den der Sturm aus dem Erdreiche gerissen hat, ein stolzes, schönbugiges Pferd, das mit gebrochenem Rückgrate elend am Wege liegt und verendet, ein urwüchsiger Mensch, wie der Fuhrmann Henschel, der durch Siechtum der Seele zugrunde geht: das sind tragische Erscheinungen, denn tragisch ist die gebrochene Kraft. Kraft hat das Hauptmannsche Schauspiel, eine derbe, rücksichtslose Kraft im Schmerzlichen sowohl wie im Liebloſen.

Was hat Fuhrmann Henschel so Schlimmes denn getan, wird vielleicht eingewendet, daß er so übermenschlich büßen muß? Er hat sein Wort gebrochen. Aber das Wort, das er einer Sterbenden gab, um ihre Seelenqualen zu lindern, bindet es ihn wie ein frei gegebenes Versprechen, war die Notlüge nicht barmherzig? Das Volk weiß von diesen Argumenten ebensowenig, als der Fuhrmann am

Digitized by Google

Sterbebette seiner Frau an die Möglichkeit von Auslegungen dachte. Er „is halt ock immer g'rad aus geganga." Gerade deshalb, weil seine Redlichkeit und Treue so makellos war, gerade deshalb ist nach dem einzigen Fehltritte sein Schuldbewußtsein so ungeheuer, daß ihm alles Unglück im Verhältnisse von Schuld und Strafe erscheint. Wäre Henschel ein „Gesellschaftsmensch", so erschiene uns sein starkes Verantwortlichkeitsgefühl lächerlich. In seiner überwältigend empfundenen Sühnepflicht liegt die sittliche und tragische Größe des schlichten, wortarmen Fuhrmannes, und wir müssen dem Dichter danken, der uns überzeugt, dieser Mann sei „bloß einer aus dem Volke".

Das Elend des Henschel hätte auch geschildert werden können, ohne daß der Betrogene zum Selbstmorde schritte. Unzählige Ehebruchsdramen haben andere Ausgänge. Tötete sich Pierre im „Fall Clemenceau", so würden wir den Schwächling doppelt verachten. Doch die nicht erloschene sittliche Kraft im gebrochenen Fuhrmann Henschel läßt ihn die Tat frei von Schwäche begehen. Da er ein Held der Wahrheit gegen sich selbst ist, schätzt dieser Mann den fremden Frevel, den Betrug des Weibes, so gering, daß er nicht einen Augenblick daran denkt, sich zu rächen; zuerst und vor allem muß jene andere gerächt sein, die er betrogen hat.

„Fuhrmann Henschel" ist größtenteils in der schlesischen Mundart geschrieben. Es ist dies aus praktischen Gründen bedauert worden, und man sprach wohl gar dem Dialekte das „nationale" oder was immer für ein Recht ab. Aus der Mundart aber heben wir die größten Schätze des Gemütes, schmücken wir die deutsche Sprache mit den innigsten Klängen. Die Zeit, da Luther uns die gemeinsame Schriftsprache schuf, ist so weit hinter uns, daß wir nichts mehr gefährden, wenn wir der Stammeseigentümlichkeit, dieser Quelle deutschen Reichtums, am schicklichen Platze ihr Recht geben. Da tun sich verschlossene Zauberkästlein auf! Hauptmann wußte wohl, weshalb er dem Fuhrmann Henschel und dessen Umgebung die farbenreichen Laute der schlesischen

Digitized by Google

Bauern in den Mund legte. Nichts konnte diese Menschen fester mit der Scholle, auf der wir sie zu suchen, mit der wir sie zu nehmen haben, verbinden. Und in seiner ausdrucksvollen Kürze, in seiner Gemütstiefe ist gerade der schlesische Dialekt ein dichterisches Stimmungsmittel. Daß die Mundart den Schauspielern Schwierigkeiten bereitet, ist freilich wahr. Byron sagte, die Welt werde den zungenbrecherischen Namen „Grillparzer" aussprechen lernen müssen; Fritz Reuter hat die gebildete deutsche Welt gezwungen, sein Platt zu verstehen; Rosegger verschaffte der steirischen Mundart in Deutschland Verständnis; Gerhart Hauptmann wird die deutschen Schauspieler zwingen, das Schlesische zu lernen.

* * *

(8. Juni 1901. — Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters — Direktion Brahm.)

— — — Das Bewußtsein, daß wir im Theater sitzen, ging bei den Berlinern verloren. Da sprach keiner wie ein Mime.

Den Fuhrmann gab Eduard v. Winterstein, ein Künstler, dessen Gestalt und inneres Wesen männliche Kraft hat. Diese Kraft übernahm sich nie, sie blieb im Banne einer urwüchsigen Schlichtheit und brach im vierten Akte, da der unglückliche Henschel die sittliche Verkommenheit seines Weibes erkennt, elementar durch. Eine der genialsten Schauspielerinnen ist Else Lehmann. Die von allen bösen Instinkten des Weibes erfüllte, derbe, herzensrohe und sinnliche Hanne im „Fuhrmann Henschel" macht dieser Kraftnatur keine nach. Im letzten Akt: Wie die Feigheit mit der Brutalität im Wechselspiele lag, das mußte mit aufmerksamen Sinnen verfolgt werden. Nichts kam dem Eindrucke der Schlußszene gleich. Hanne öffnet die Türe zum Schlafzimmer, in dem sich ihr Mann erhenkt hat. Da er auf ihre Zurufe nicht antwortet, beschleicht sie stumme, rieselnde Angst; ihre Stimme wird lauter, im Kreischen ver-

Digitized by Google

schwommen; die bebenden Lippen bringen die Worte hastig, stockend, undeutlich hervor; und in der Gewißheit durchwirbelt sie der Schauer fürchterlich; dann macht uns der Aufschrei eines Menschentieres das Blut gerinnen.

„Michael Kramer."

Drama in vier Akten. — Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. — 9. Juni 1901.

Wie der Glockengießer Heinrich, ist der Maler Michael Kramer eine Seele mit dem Gottes- und Kainszeichen der Kunst. Hoch über der Welt, der entgötterten — „kein Punkt, wo man so denkt, wie sie" — auch vor seiner Frau, die ihm kein geistiger Kamerad ist, in die heilige Einsamkeit der Arbeitsstätte zurückgezogen, dient sein Leben seiner Religion, der Kunst. „Hör'n Se" — sagt der von des Lebens Zinne schon talwärts steigende Mann in seiner knurrigen Art, und ganz und gar nicht in den glanzvollen Versen Meister Heinrichs — „Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen — hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu. Hör'n Se, kein Leben in Saus und Braus: Einsame Stunden, einsame Tage, einsame Jahre, seh'n Se mal an. Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott. Hör'n Se, da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein. Seh'n Se, da kommt dann der heil'ge Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt. Da kann einem manchmal was zuteil werden. Da wölbt sich's, seh'n Se, da spürt man was. Da ruht man im Ewigen, hör'n Se 'mal an, und da hat man's vor sich in Ruhe und Schönheit. Da hat man's, ohne daß man's will. Da sieht man den Heiland! Da fühlt man ihn. Aber wenn erst die Türen schlagen, Lachmann, da sieht man ihn nicht, da fühlt man ihn nicht. Da ist er ganz fort, seh'n Se, ganz weit fort."

Digitized by Google

Nun schon sieben Jahre arbeitet Kramer in solcher Inbrunst an seinem großen Gemälde, seinem Lebenswerke, und kann es nicht vollenden. Die Sache wächst ihm über den Kopf. Er ist kein müßiger Phantast, sein Leben ist harte Arbeit: „Immer arbeiten, arbeiten, arbeiten, Lachmann. Hör'n Se, wir müssen arbeiten, Lachmann. Wir schimmeln sonst bei lebendigem Leibe. Seh'n Se sich so ein Leben 'mal an, wie so 'n Mann arbeitet, so 'n Böcklin. Da wird auch was, da kommt was zustande. Nicht bloß was er malt: der ganze Kerl." Aber weil Kramer nach Welt und Ehr' nicht begehrt und sein Ich an das Höchste setzt, kann er, dem die letzte Kraft der Kunst, das dem großen Wollen gleichwertige Können, versagt ist, das Werk nicht vollenden. Wer dem Ziele über alle Ziele zustrebt, kann der überhaupt Selbstbefriedigung erlangen? „Auf hohen Bergen liegt ein ewiger Schnee — auf hohen Seelen liegt ein ewiges Weh." *) Die Erkenntnis des Höchsten ist die Erkenntnis des eigenen Unvermögens. Das ist die Tragik eines großen Herzens, nur von Herzen, die das Große ahnen, begriffen, den selbstzufriedenen Lebewesen, wie die Beurteilung der Hauptmannschen Dichtung zu hundertmalen zeigte, verschlossen. Kramers ehemaliger Schüler Lachmann, der einzige, dem der Alte das unvollendete Werk zeigt, spricht für den Dichter das verständnisreife Wort über das Bild: „Das große Mißlingen kann mehr bedeuten — am allergrößten tritt es hervor — kann stärker ergreifen und höher hinauf führen — ins Ungeheure tiefer hinein — als je das beste Gelingen vermag."

„Nicht bloß was er malt: der ganze Kerl." Da ist ein Künstlerdrama geschrieben worden, das keinen toten Punkt hat. Michael Kramer brauchte von seinen Werken nichts zu sagen, es brauchte keines zu existieren, und doch nehmen wir es an „dem ganzen Kerl" wahr. In diesem Manne ist die Kunst mehr, als was selbst der Be-

*) Rob. Hamerling.

Digitized by Google

gnadetste mit schwachen Menschenhänden schaffen kann: sie ist das unerreichte Heiligtum, der Gott, in dem er lebt. Deshalb wird auch Kramer trotz seines Bienenfleißes sein Bild nie vollenden. Aber die Sehnsucht nach Vollendung hat er, wie der Gläubige nach dem Angesichte Gottes, und diese Sehnsucht richtet seine Hoffnungen auf seinen Sohn. Daraus entsteht das Drama.

Die silbernen Adern fast aller Hauptmannschen Dichtungen rinnen durch „Michael Kramer". Ihr Wesen insgesamt ist Erdenflucht und Himmelssehnsucht — ein Himmel, den sich das sterbende Hannele, der von der Kugel getroffene alte Arbeiter in den „Webern", der unglückliche Wilhelm im „Friedensfest", der mit Rautendelein hoch über der Erde Not und Niedrigkeit schwelgende und schaffende Glockengießer, der tragische Trunkenbold Crampton und unser Maler Kramer gar verschieden bauen. Sie alle sind „einsame Menschen", sie alle flüchten und ihnen allen ist der Nekrolog gesprochen, den hier der alte Mann im wehmutsvollsten Frieden an der Leiche seines Sohnes, die Totenmaske Beethovens in der Hand, zu Lachmann spricht, während die Abendglocken läuten: „Und der dort liegt, das bin ich! das sind Sie! das ist eine große Majestät .... Die Glocken sprechen, hören Sie nicht? Sie erzählen's hinunter in die Straßen: Die Geschichte von mir und meinem Sohne. Und daß keiner von uns ein Verlor'ner ist! ... Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse — wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt! — Und was hast du gewußt? — Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht und jen's ist es nicht, aber was .... wird es wohl sein am Ende?" Das sind keine großen, neuen Worte. Aber aus der Leichenwache-Stimmung gesprochen, rühren sie wundersam, und wir fühlen, daß in dieser uralten Frage am Ende alles wieder ausklingt, was uns in Schönheitsdurst und Liebeslust, in Kunst oder Religion zu Lichtpilgern gemacht und

Digitized by Google

über das Elend des Daseins gehoben hat. Fast alle Dichtungen, alle einsamen Menschen Hauptmanns leben in dieser Sehnsucht, in den mannigfachsten Formen singt er das Lied von Menschen, die halb hier daheim sind und halb — wo?

Eine Schrift Alfred Golds über den „Apostel Michael Kramer" führt die Sonnenpilger der Hauptmannschen Dichtung — das sind sie im Armenhaus, in der Spelunke und auf freier Bergeshöhe — zurück auf den Typus, den der Dichter einst in einer kleinen Novelle „Der Apostel" geschaffen hat. Tatsächlich finden sich diese wirren Züge, auf die das Gotteslicht fällt, da, dort und überall. Und wenn der Verfasser den so vielfach unverstandenen „Michael Kramer" für den „Gipfel der Hauptmannschen Kunst" hält, so hat er Recht darin, daß der metaphysische Drang des Dichters nirgends noch einen so vollendeten Ausdruck fand, als in der Erscheinung des Kunstlehrers und mit der Mittelmäßigkeit ringenden Malers, der in einem von Emsigkeit, Nüchternheit und strenger Bürgerlichkeit erfüllten Breslauer Atelier seinen Erdenplatz fand und in zerrissenen, knurrenden Sätzen ein Herz voll Kunstreligion ergießt. Aber soviel Michael Kramer, der Künstler, vor dem Glockengießer Heinrich voraus hat, als Bühnenwerk steht das Schauspiel schon deshalb hinter den anderen Hauptmannschen Dramen zurück, weil eine uns unbekannte Zeit angebrochen sein müßte, wenn es auf das Verständnis der größeren Menge, die doch die Bühne heranziehen soll, rechnen kann. Was sich im Herzen des alten Kramer wandelt, ist viel, was sich begibt im Drama, wenig. Es ist ein Triumph Hauptmanns, daß es ihm gelingen konnte, das Widerstreben der Bühne gegen ein so dürftiges Drama zu beugen und sie einer so reichen Dichtung dienstbar zu machen. Gelang ihm dies mit Hilfe der wunderbaren Kräfte des Berliner Deutschen Theaters, so täuscht uns doch das tiefbewegte Innere nicht über die dramatischen Schwächen „Michael Kramers". Sie finden sich sogar in kleinen Zufälligkeiten, an die uns sonst Hauptmanns eiserne Konsequenz nicht gewöhnt hat.

Digitized by Google

Das bißchen Handlung ist rasch erzählt: Im Sohne, in der Verjüngung und Veredlung seines Ichs, erblickt Kramer seinen Daseinszweck als Mensch und Künstler. Nach vierzehnjähriger Ehe war ihm der Sohn geboren worden. „Ihr wißt gar nicht," ruft er in einer Stunde, da er schon an seinem Kinde alles verloren glaubt, „was das ist, so 'n Sohn! Ich hab' es, wahrhaftigen Gott, gewußt. Ich hab' mir gedacht: Ich nicht, aber du! Ich nicht, dacht' ich bei mir: du vielleicht!" Aber sein Sohn, körperlich greulich mißgestaltet, geistig hochbegabt, wird ein Taugenichts, geht zugrunde. Böse ist er nicht — selbst in der Gesunkenheit. Aber verbummelt, verkommen; er erliegt seiner unreifen Schwäche, die keine Stütze fand. Die Seinen sind ihm fremd geworden, die beschränkte, predigende Mutter sowohl, als die kühle, korrekte Schwester und der polternde strenge Vater. Einmal, in der packendsten Szene des Schauspieles, kommt dem Jungen die innere Rettung nahe, ganz nahe. Der Vater spricht seinen unendlichen Schmerz aus, er bietet ihm die Hand, er will Freund dem Freunde sein. Aber zu spät! Zu lange sind sie sich fremd vorüber gegangen, nach einem Augenblicke des Schwankens entzieht sich ihm der Sohn mit einer Lüge. Da findet der Alte zu rasch das Wort: „Du bist ein Verlorener! Geh', geh'! Du ekelst mich an." Sein Sohn Arnold geht und findet den Tod. In einem Restaurant saß er die Nächte, von der Wirtstochter — er, der Mißgestaltete, Häßliche — mit koketter Verachtung mißhandelt, von bengelhaften Stammgästen wie ein Hanswurst verspottet. Arnold duldete und liebte — liebte das an den schlechtesten Gecken weggeworfene Mädchen. Wie diese oberflächliche Liese Bänsch dann später mit ein paar gutmütigen Tränchen im Auge einen Totenkranz an die Bahre des armen Burschen bringt, da betrachtet sie der gebeugte Vater sinnend: „Wo sitzt das nun, das so tötlich ist?" Denn um ihretwillen ist Arnold gestorben. Aus ihrer Nähe hat sich der Krüppel durch den blutigsten Spott der Lebemänner nicht vertreiben lassen und mühsam sein kochendes Blut zu kühlen gesucht,

Digitized by Google

indem er mit genialem Stifte und bösem Blicke die verzerrten Bilder seiner Peiniger zeichnete. Als nun — der dritte Akt, der mit breitem Realismus das Milieu der Gaststube schildert, führt es uns vor — der Zufall die Katastrophe herbeiführt, als Arnold den Revolver gegen seine Verfolger zieht und schimpflich, wie ein Knabe, gezüchtigt wird, da ist das Drama zu Ende. Der Junge nimmt sich das Leben. Der ganze letzte Akt ist nur des alten Malers Totenklage an der Leiche seines Sohnes.

Wenn bei der letzten Aussprache zwischen Vater und Kind Michael Kramer seinen Sohn der Lüge überwiesen, wenn er noch ein Wort mehr gesprochen hätte, statt Arnold von sich zu stoßen — sehr wahrscheinlich hätte er ihn zur Umkehr gebracht. Und weshalb läßt man Arnold den Selbmord ruhig begehen? Im Gastzimmer, durch das der geschlagene Jüngling läuft, befinden sich seine Schwester Michaline und der Schüler seines Vaters, Lachmann. Warum eilt Lachmann dem Verzweifelten nicht nach? Solche äußere Mängel der tragischen Unerbittlichkeit finden sich hier; überzeugend dagegen ist die innere Notwendigkeit, daß eine Verklärung und Heiligung dieses unglücklichen Daseins nur durch den Tod gewährt werden kann. Vater Kramer erkennt den geliebten Sohn, den ungehobenen Schatz, da er starr, rein und groß als Leiche vor ihm liegt.

In dem wunderbaren Epilog, dem Eigenartigsten der Dichtung, sagt es Kramer: „Ich war die Hülse, dort liegt der Kern." Von zwei komplementären Farben ist die eine gelöscht. Michael begreift es. „Wenn erst das Große ins Leben tritt, dann ist das Kleine wie weggefegt. Der Tod ist immer das Große." So hat der Alte seine Lieblingswünsche zu Grabe gebracht. „Jetzt liegt alles da wie hingemäht." Aber der Tod macht ihn nicht trostlos. „Denn was sich herbeiläßt, uns niederzubeugen, ist herrlich und ungeheuer zugleich." Er prüft mit Kennerblick des Toten Zeichnungen, Geist von des Vaters Geist, aber voll vom größeren Rechte an die Zukunft. Und da faßt ihn der wilde Groll: „Was haben die Gecken von dem da

Digitized by Google

gewußt: Diese Stöcke und Klötze in Mannsgestalt?! Sie haben ihn mir zu Tode gehetzt, erschlagen, wie so 'n Hund . . . Und, seh'n Se, was konnten sie ihm denn tun? Tretet doch her, ihr Herr'n! Immer seht ihn euch an und beleidigt ihn! Immer tretet herzu und versucht, ob ihr 's könnt! . . . Was jetzt auf seinem Gesichte liegt, das alles, Lachmann, hat in ihm gelegen. Das fühlt' ich, das wußt' ich, das kannt' ich in ihm und konnte ihn doch nicht heben, den Schatz . . . Ich habe den Jungen maltraitiert und nun ist er mir so ins Erhabene gewachsen. Ich sehe zu diesem Jungen hinauf, als wenn es mein ältester Ahnherr wäre! . . . Hören Se, der Tod ist verleumdet worden, das ist der ärgste Betrug in der Welt! Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück."

Der Ausklang der Dichtung ist symphonisch, nicht dramatisch. Das Letzte und Höchste, was Menschen wissen und fühlen, gibt sich ja nicht in den Fieberschauern des Lebens; es senkt sich auf uns, wenn wir am Rande der Ewigkeit sinnen. Wer das sich aus „Michael Kramer" holt, der klagt nicht über Armut der Handlung und jene theatralische Reizlosigkeit, die die dichterische Keuschheit Gerhart Hauptmanns ist.

Die Anregung zu „Michael Kramer" hat Hauptmann offenkundig aus der Lebensgeschichte Arnold Böcklins geschöpft. Man kennt das Unglück des Schweizer Malers. Des Böcklinschen Bildes müssen wir gedenken, wenn Kramer und Lachmann vor der Totenbahre ernst die Weinbecher erheben.

Im Skizzenhaften, im leise andeutenden und uns nachsummenden Worte, enthält das Werk noch viel Schönes. Der Rahmen dieser kritischen Erörterung ist zu eng, um beispielsweise auf die schattenhaften Beziehungen Michalinens und Lachmanns, dieses greisenhaften jüngeren Schülers des jungen und alten Meisters, einzugehen. Es sei nur noch der schauspielerischen Tat gedacht.

Das Großartigste, was das Deutsche Theater (Direktion Dr. Otto Brahm) uns bot, war diese Aufführung des „Michael

Digitized by Google

Kramer" und besonders die Leistung Max Reinhardts in der Titelrolle. Sein Spiel war in der hüllenlosen Einfachheit der Natur so groß und voll, daß kein Ausdruck der Bewunderung hinanreicht. Wie schwere Mühlsteine sich reiben, so trieb sich langsam und stockend das Gedankenrad in der Rede des Alten, jeder Ton eine Äußerung der Individualität. Man müßte Zug für Zug in dieser prachtvollen Wiedergabe des Lebens verfolgen, um der großen Kunst gerecht zu werden; was aber über alle Kunst geht, das ist die Natur, die Persönlichkeit des Künstlers. Wenige — ich erinnerte mich Baumeisters — sind mit solcher Kraft, die keinen Unglauben duldet, begabt! Daß Herr Reinhardt ein Jüngling ist, der die Lebenswende des dreißigsten Jahres noch lange nicht erreicht hat, mochte wohl keiner der Zuschauer annehmen. Ein ausgezeichneter Schauspieler ist auch Friedrich Kayßler, der Darsteller des Sohnes Arnold. In der abstoßenden Häßlichkeit seiner Maske — ein feiner Zug war die Ähnlichkeit im Gesichtsausdrucke bei Vater und Sohn — behielt er die Freiheit eines ergreifenden Mienenspieles. Ein Kabinettsstück — wahrhaftig! — gab wieder Else Lehmann. Die wüste Hanne im „Fuhrmann Henschel", die ältliche Frau Stockmann im „Volksfeind" und nun die kokette, blutjunge Wirtstochter am Schanktische, der seichte, bewegliche echte Berliner Schatz — ja, wo sind denn die Grenzen dieses Talentes?!

„Der arme Heinrich."

Eine deutsche Sage in fünf Akten. — 20. März 1903.

„Was himmlisch schien, ist himmlisch, und die Liebe
Bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur."

Dem Heiland, der Jungfrau glaubt Ottegebe, die „Demütig-Gebende", den reinen Leib zu weihen; doch ihre ahnungslose Seele ist ganz dem Manne eigen. Es kommen der „Gottesleute", von der Pestilenz des Aussatzes ge-

Digitized by Google

schlagen, manche zu dem Hof im Moose. Ihre Klapper knarrt, um Almosen flehend, vor der Berührung warnend. Nicht ihnen will das Blut des Kindes erlösend fließen. Dem armen Ritter Heinrich von der Aue wirft sie sich, wie er sich auch entsetzt wehre, an die schwärende Brust, ihm, vor dem die Helden laufen, weil seine Nähe Schlimmeres bringt als den Tod, legt sie die kühle Hand auf das Haupt, in dessen Krater der Zyklop Verzweiflung Felsblöcke gegen Schöpfer und Schöpfung schleudert. Die Peitsche der Flagellantin zerfleischt ihre jungen Glieder. Sie glaubt sich für den Opfertod in Salern zu würdigen vor Gott dem Herrn. Ihr ehrlich Wort ist voll selbstischer Sehnsucht nach dem Martyrium, als gelte es ihr eigen Wohl in Ewigkeit, ihren Einzug ins Reich der Seligen. Aber, ihr unbewußt, schwingt sie die Geißel für des Mannes Buße, sind die Striemen die Zeugen ihrer irdischen Liebe zu dem Ritter, der, einst strahlend in männlicher und fürstlicher Herrlichkeit, ihr kindlich Herz erfüllte. Ihr frommer Wahnsinn ist ungeahnte Liebe, ihr furchtlos nach dem eigenen, grausamen Sühntode lechzendes Mitleid mit dem fluchbeladenen Mann ist ungeahnte Liebe!

„Herr! lieber Herr! Denkt an das Gotteslamm!
Ich weiß ... ich will ... ich kann die Sünden tragen ...
Ich hab's gelobt! Du mußt versühnet sein."

Wie im Fiebertraume des sterbenden halbwüchsigen „Hannele" der liebe Herr Jesus die Züge des lieben Herrn Lehrers Gottwald annimmt, gerade so werden Erdenflucht und Himmelssehnsucht im Herzen der Ottegebe zu dem frommen Glauben und zum göttlichen Mysterium des ewigen Liedes von Bräutigam und Braut.

Davon wußte der erste Sänger des „Armen Heinrich", Herr Hartmann von der Aue, der dem Mädchen nur den Heiligenschein der Legende wob, nichts. Da nun unser Dichter die gottesfürchtige Vergangenheit so mächtig neu erweckte und Ottegeben so ganz mit dem Geiste erfüllte, der damals um die Fahnen der Kreuzritter, in der Einsamkeit

Digitized by Google

der Eremiten, im toten Frieden der Mönchs- und Nonnenklöster wehte, da er die christliche Ekstase in diesem Kinde zur höchsten Kraft der Selbstzerstörung steigerte, traute er sich das Erhabenste zu: Unter dem dichten Schleier jungfräulichen Nichtwissens blüht die Liebe des Weibes zum Manne, und ihre Beglaubigung ist nicht das „Wort", ist nicht der „Sinn", ist die Kraft und die „Tat". Wie es Faust gefunden, als er über dem ersten Satze der Schrift gesonnen: „Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat und schreib' getrost: Im Anfang war die Tat."

Ihres Jesusopferglaubens voll, pilgert Ottegebe mit dem sterbenssiechen Manne nach Salerno. Doch in wirren angstvollen Träumen verdunkelt sich ihre religiöse Verzücktheit. Wenn das Paradies des Südens ihren Schritt, ihren Sinn zu hemmen droht, flieht sie, wie vom Hunger nach dem Tode getrieben, um so eiliger nach dem blutigen Ziele. Der Opfertod ist ihr die Rettung vor den Anfechtungen, die sie nicht kennt. Erst unterm Messer des Arztes von Salerno erwacht, wie der Lebensdrang aller menschlichen Kreatur, die Erkenntnis in ihr mit furchtbarer Gewalt: Es ist nicht für Christus und die Jungfrau, es ist für den geliebten Mann! Satanas ist ihr der Gedanke. „Stoß' zu, eh' ich verderbe, schlechter Arzt!" Da sie nicht sterben darf, denn Heinrich, in Liebe genesen, trägt sie mit starken Armen ins Leben, ist sie wie gebrochen, erfüllt von Schuld und Scham. So heilig war ihre unwissende Liebe zum Manne, daß das Wissen sie jetzt fast erdrückt. Ihr Werk dünkt ihr Lüge. Aber es war ewige Wahrheit. Es ist der hysterische Zustand der feinsten Psyche, daß sich Ottegebens Liebe zu Heinrich nach dem Gewaltakte in Salerno scheinbar in Haß und Grauen verwandelt. Lange Wochen währt die innere Verblendung; doch mählich dringen die Strahlen der milden Sonne in ihr Gemüt. Ihr erstes Wort mit offenen Sinnen: „Ach, du hast viel gelitten, armer Heinrich!" Ihr erstes Wort nach dem endlichen bräutlichen Kusse: „Nun sterb' ich doch den süßen Tod!"

Digitized by Google

„Was himmlisch schien, ist himmlisch, und die Liebe
Bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur."

Auch des armen Heinrichs körperliches und seelisches Leiden findet in der Versöhnung des Himmels mit der Erde, in Ottegebens Liebe, die Erlösung. Er war der Stolz der Ritterschaft, Kaiser Friedrich des Stauffen Fahrtgenoss' und künftiger Tochtermann. Da wies der Arzt ihm ein vertieftes Mal in seiner Hand, und die schmutzigen Hunde seines Schicksals lagen schon auf seiner Spur. Die grauenhafte Krankheit, der Aussatz, hat ihn befallen,

„— — — — — — — daß ich sollte
Wie andere Krüppel tun, die Straße säumen,
Als armer Lazarus im Schlamme wühlen,
Mit meiner Schande, meinen Schwären prunken,
Nach Hunden krächzen, die sie lecken sollen.
— — — — — — — Dieser Fürst und Herr
Und Mann und Geck ist nun mit Hiobs Schwären
Beglückt von der Fußsohle bis zum Scheitel!
Er ward, lebendigen Leib's, ein Brocken Aas,
Geschleudert auf den Aschenkehricht-Haufen,
Wo er sich eine Scherbe lesen darf,
Um seinen Grind zu schaben."

Er schreit, mit seiner vom Siechtum verrosteten Stimme, nach dem Barmherzigen, der ihn mit einem Scheit Holz niederschlüge; er flieht, vom Ekel der Menschen gemieden, von seiner Sippe für tot erklärt, von aller Welt verlassen, in die winterliche Waldeswildnis und schaufelt sich sein Grab:

„Friedloses Herz muß rastlos Frieden suchen!"

Er hofft:

„Und ist ein Jahr ins Land gegangen,
So ist mein Leiden just solange tot,
Und über meines Jammers Grube sind
Ach, wieviel milde Balsamregenschauer
Bereits herabgerauscht!"

Keinen Zug tiefster menschlicher Erniedrigung verhüllt der Dichter. Nicht der zerfetzte, verpestete Körper allein,

Digitized by Google

uns erschüttert vor allem ein psychologischer Prozeß, der seinesgleichen in den Dichtungen kaum hat: die Wirkung des körperlichen Siechtums auf das Gemüt, auf den Geist eines Helden. Noch bäumt sich der Stolz, noch siegt, auch in der Verzweiflung, das Herz, da schon den Fiebernden die Versuchung überwältigen will und ihm zuraunt, er könne durch das Opferblut des Mädchens geheilt werden. Wir sehen des starken Mannes Kraft Stück für Stück vergehen. Wimmernd, auf blutbenetztem Pfad, schwankt ein Etwas, das Menschengestalt und freien Menschengeist vertauscht hat, zur Waldkapelle des Klausners. Die Klapper der Gottesleute knarrt in seiner Hand. Dieses unselige Wesen hadert nicht mehr gegen Gott, es ist dem gütigen Schöpfer wiedergegeben. „Sag' ihm," krächzt es dem Mönche zu,

„Sag' ihm: ich sei zerrissen,
Zerstört, verdorben ist mein Balg, ich bin
Zu schlecht für eines Hundes Mahlzeit und ...
Gott unser Herr ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm ist nichts,
Und ich bin nichts — doch ich will leben!
leben!!"

In so wüstes Dunkel fällt ein neuer Schmerz — wie ein Lichtstrahl; denn dieser Schmerz — kommt von der Liebe. Heinrich, an Geist und Leib zerbrochen, findet im irrigen Glauben an Ottegebens Tod die Worte: „So arm ist keiner, Gott kann ihn noch ärmer machen." Ottegebe kommt, sie hebt sein Haupt mit beiden Händen, sie küßt ihn auf die Stirne, sie führt ihn, er folget ihr, denn ihm ist „nur ebensoviel Leben zugemessen, als ihre heilige Hand ihm schöpfen kann".

Und nun mögen wir uns mit dem legendären Wunder von Salerno abfinden, wie wir wollen. „Hier ist ein Wunder, glaubet nur!" Dieser Glaube ist die — Liebe. Der Einspruch, daß der Aussatz (Lepra) eine absolut unheilbare Krankheit ist, hat gegen die Liebe ebensowenig Geltung wie gegen das Wunder. Wenn ihr nicht anders

Digitized by Google

wollt, so laßt dem Dichter sein gutes Recht auf den medizinischen Irrtum, laßt ihn frei unter den Leiden des menschlichen Körpers ein solches mit erborgtem Namen und entlehnten Symptomen wählen, das, wie manches andere, durch psychische Eindrücke geheilt wird. Daran ist für die Dichtung nichts gelegen. Ibsen äußerte einmal: „Ja wahrhaftig, die Erklärer, die machen ihre Sache nicht immer gut, die symbolisieren gern, weil sie keinen Respekt vor der Wirklichkeit haben, gibt man ihnen dann wirklich ein Symbol in die Hand, so machen sie eine Trivialität daraus und schimpfen." Hier aber wäre der wirkliche Wunderaberglaube die Trivialität, vor der das Symbol der Liebe geschützt ist. Als Heinrich an der Hand Ottegebens, seines „klein Gemahls", die Pilgerreise antritt, rührt ihn der erste Strahl der Gnade, der süße Schlummer kehrt ihm wieder, wenn ihre Hand auf seiner Stirne ruht. Noch bleibt er hilflos. Noch ist ihm die heilende Kraft nicht bewußt und nicht die wachsende Genesung, noch weiß er von der Liebe nicht. In dem Augenblicke aber, als Ottegebe das Opfer vollenden, als sie dem Arzte ihr Leben preisgeben will, beginnt in seinem Blute ein seliges Drängen und ein Gären der erstandenen Kräfte, die, fast fühlbar gegen sein Siechtum streitend, einen starken Willen, eine Macht in ihm auslösen. Und als er die Tür sprengt, in das Gemach eindringt, wo das treueste Wesen für ihn sterben will, da ist er sich der Liebe, seiner Kraft, seiner Genesung bewußt, da hebt er Ottegebe auf seine wieder starken Arme und trägt sie mit sich fort:

„Ich wälzte ... mich
Verzweifelt in den Bulgen der Verdammten,
Bis daß die Liebe, die uns alle sucht,
Mich fand."

An Ottegeben wie an Heinrich erfüllt es sich in gleicher Weise, in gleicher Stunde. Aus tiefster Nacht und Not ringen sie zu Licht und Glück. Das arme Hannele mußte noch sterben, weil der Dichter den Ausgang aus des Lebens

Digitized by Google

Elend nur im barmherzigen Traume des kranken Kindes und, damit dieser Traum nicht ende, im Tode fand. Nun hat er die Kraft und den Mut gefunden, die Versöhnung tiefster Pein mit höchstem Glücke auf Erden zu bejahen. Herrlich erschallen, wie die Posaunen Gottes, die Stimmen des Glückes, die Heinrich in die Gesundheit, in das Leben rufen. Es ist im Sinne eines eigenen Glaubens eine gläubige Dichtung. Eine symbolische Dichtung!

Und diese Dichtung ist unseres Dichters altes, stetes Bekenntnis. Erdenweh wurde ihm früher zur Erdenflucht. Die Seligkeit, nach der er in den tiefsten Nöten seiner „Elendsdramen" rang, zieht er hier auf seine Erde herab. Sonst drang sie nur wie ein Strahl aus Elysium durch finsteres Gewölk. Wir sind nun einmal die Kinder dieses Planeten und aus der Mutter Erde sprießt all unser Leid, all unser Glück.

Als Hauptmann die „Versunkene Glocke" in Versen schrieb, da riefen die Unverständigen: „Er hat sich gehäutet! Ein idealistisches Drama!" Worte! Worte! Worte! Ist doch dieses Märchen ganz aus Erdengeist und Bergesluft gewoben! Auf die „Versunkene Glocke" unmittelbar folgte das Stück, das, wenn man die Kriterien des „Naturalismus" gelten lassen würde, als das Meisterstück dieser „Richtung" anerkannt werden müßte: der „Fuhrmann Henschel". Da standen sie verwirrt. Ihr trostlosen Schulgerechten! Kann es euch denn durchaus nicht genügen, daß ihr einen — Dichter habt? Die Grundelemente in Hauptmanns Dichtungen, im „Armen Heinrich" sind sie die einzigen mächtigen Impulse: Aus dem schwärenden Blute eines armen Siechen quillt das Mitleid, die Liebe, alles segnend, heilend, verklärend. Was wäre uns diese Liebe ohne die furchtbare Not? Nichts. Was wäre uns Heinrichs und Ottegebens Himmel, wenn ihr jammervolles Ringen uns nicht überzeugt hätte, daß ihr Reich von dieser Welt ist? Nichts.

Ist uns Graf Heinrich von der Aue, dessen Ringen und Siechen vier Akte lang abwärts, nicht emporführt, ein

Digitized by Google

zu leidender Held, so wird das Drama auch altem Brauche gerecht, sobald man es etwa „Ottegebe" tauft. Dem legte der Dichter offenbar wenig Gewicht bei, auch mochte ihn Meister Hartmanns epische Dichtung an den Namen binden.

Die stärkeren Naturen in den Hauptmannschen Dramen sind fast durchaus die Frauen. Seine Männer — Wilhelm Scholz, Johannes Vockerat, Glockengießer, Fuhrmann Hentschel, Heinrich von Aue — sind in freiwilliger Abhängigkeit vom Weibe, sie werden durch die Gnade der Liebe zum Leben erweckt, oder sie gehen an der Liebe Ungnade zugrunde. Ein Wort Goethes nennt die freiwillige Abhängigkeit der Liebenden die schönste Kraft der Freiheit. Man schilt Hauptmanns „Helden" schwächlich und ephemere Erscheinungen eines entnervten Zeitalters. Helden! Wollen sie, sollen sie „Helden" sein? Aber es ist gar nicht wahr, daß es diesen Männern an Kraft gebricht. Alle Stärke, die bei minder tief Empfindenden sich auf Komponenten verteilt oder in mehrfacher Betätigung des Lebenstriebes Ausfluß findet, ist bei ihnen in einer Resultierenden gesammelt, im Gefühl, im übermächtigen Liebesgefühl. Es ist ein Trugschluß, den Menschen, der einer starken Leidenschaft erliegt, Schwächling zu nennen. Wovon man sagt, es sei stärker als er, das ist im Grunde er selbst. Jede Künstlerseele zumal lebt in freiwilliger Abhängigkeit von der Liebe. Durch die Liebe wird sie schöpferisch. Noch bestimmter: Im Künstlerischen ist, ganz im Gegensatze zum physiologischen Vorgange, das Weibliche zeugend, das Männliche empfangend. Deshalb sind unsere großen, wahrhaft schöpferischen Künstler fast immer Männer, nicht Frauen gewesen. Diese Männer haben geboren, doch das Weib, die Liebe hat sie befruchtet! Ohne Irene („Wenn wir Toten erwachen") kann Bildhauer Rubek nicht schaffen. Ohne sie ist er „unfruchtbar". Das Dichten Hauptmanns weist freilich besonders auf, daß es vom Weibe stammt, — wie etwa das Grillparzers und bis zu einem gewissen Grade auch das Goethes, die beide in den Frauengebilden ihrer Dichtungen einen vollkommeneren Ausdruck ihrer liebenden Kraft erlangten, als (Goethe mit namhaften

Digitized by Google

Ausnahmen) in den männlichen „Helden". Hauptmanns Frauengestalten füllen eine köstliche Schatzkammer. Ein unscheinbares Juwel, die Ida Buchner im „Friedensfest", ist vielleicht das wertvollste. Diese helle, liebreiche, zarte, treue, aber gesunde Ida trägt schon manchen Zug der schwärmenden Ottegebe. Auch sie liebt ihren armen Liebsten, ob er gleich an Seele und Leib beschmutzt wäre, um so treuer, auch sie rettet ihn ins Leben. Vielleicht gewährt ein harmonisches Lebensglück dem Dichter Hauptmann, daß er über seiner Seele Leid hinauswächst und daß die Kraft, die ihn beseligt, die Männer seiner Dichtung nicht mehr an die Ketten einer wehen Sehnsucht legt. Einmal hat er doch schon einen wahrhaften „Helden" geschaffen: den Florian Geyer. Auch er trägt des Dichters liebe Züge, auch Florian ist ein sehnender Mensch, aber seine todeswillige Liebe opfert einem großen Gedanken — und nur nebenbei, keusch verschleiert, klingt in die gegenwartsmächtige Symphonie einer großen historischen Zeit (der Bauernkriege) ein Ton, den wir kennen: Florian Geyers Eheweib ist fern von ihm, weiß nichts vom Sturm und Drang seiner Brust, durch Nacht und Tod aber folgt ihm die treue Marei . . .*)

Die Exposition des „Armen Heinrich" mit ihrem unausgesprochenen, dumpf brütenden Unheil, das sich wie Wetterschlag im Verzweiflungsausbruche Heinrichs entlädt und

*) Im Dezemberheft 1904 der „Neuen Deutschen Rundschau" (Verlag S. Fischer, Berlin) ist ein dramatisches Fragment Gerhart Hauptmanns erschienen, das er im Jahre 1896 in drei Tagen niederschrieb. Es heißt „Elga", hat den romantischen Stoff von Grillparzers Novelle „Das Kloster bei Sendomir" und macht fast den Eindruck eines vollendeten Werkes, dessen man die Bühne teilhaftig wünschen möchte. Die Wucht psychologischer Tatsachen ist in diesem Gefüge von „Szenen" ebenso außerordentlich, wie die Vertiefung des Schmerzes, den ein in seiner grenzenlosen, blind vertrauensvollen Liebe betrogener Mann erleidet. Doch dieser Schmerz ist männlich-stark. Der ihn leidet, rafft sich zur Tat auf und verschüttet mit seiner Rache alles Leben. Für den Dichter bezeichnend, wird der Rächer zum seelentoten Büßer.

Digitized by Google

ſchon den Regenbogen von Ottegebens liebender Hingebung auf dem Nachtgewölke ſchimmern läßt, — iſt meiſterhaft. Vom dritten Akte, dem nur Szenen aus „Timon von Athen" und „König Lear" an die Seite zu ſtellen ſind, wird man ſprechen, wenn Hauptmanns Genius in fernen Tagen gewertet werden wird. Die wie zerriſſene Wolkenfahnen flatternden Monologe — nicht wohlgeſetzte Muſikeinlagen, vielmehr Gedanken, aufgelöſt in Gefühlen, wie ſie ein einſamer Mann in Schmerz und Wildnis aus der Seele dem eigenen Ohre gibt, öffnen Tiefen. Den Verzweifelnden peinigt Ottegebens Demut und Opferſinn als Verſuchung:

„Verwirrung! — Aufgeregte Ringe! —
Nichts. —
Ein Kind! — Welt, Helden, alles dorrt
zuſammen,
Und auf der Schädelwüſte ſteht — ein Kind."

Der vierte Akt, die Glorie des Mitleids und der irrenden Liebe, leert den Kelch menſchlichen Leidens bis zum Grund. Aus dem, „was unten gärt an Ängſten, giftigen Krämpfen, blutigem Schaum" wächſt ſtill und groß Liebestod und Erlöſung. Der letzte Akt — jawohl, er iſt kein regelrechtes Punktum. Er iſt ein einziges Halleluja, der irdiſchen Glückſeligkeit in Harmonien zugejauchzt, die dem Worte unerreichbar ſchienen.

Keinem Dichter fehlt der Falkenblick für den Stoff, der ſeiner wartet. Er kann nicht wählen, er kann nicht wägen, er muß. Wir ſollten unſere Frage nicht nach dem Stoffe richten, ſondern nach der Kraft, die ihn geſtaltete. Der echte Dichter findet immer das, was ſeine Kraft bewältigen kann.

So ſtark die Dichtung unmittelbar auf Menſchen von vielerlei Sinnesart wirkt, die Kritik findet immer noch ihr Mittleramt, für das ihr gleichgeſinnte Geiſter danken. Wir dürfen einen Klang des „Armen Heinrich"-Wortes auch für uns gelten laſſen: „Ohne Mittler kann Gott nicht erlöſen."

Digitized by Google

„Rose Bernd.“

Schauspiel in fünf Akten. — 12. März 1904.

Eine hilflose Beute derer, die kein Mitleid haben, wird Rose Bernd durch namenlose Qualen gehetzt, bis sie im Verbrechen endet. Hart und nüchtern ist das Schauspiel, dessen Vorgänge in Abgründe gar nicht dämonischer Gemeinheit führen und uns im Brande des Schmerzes läutern. Wieder tönt uns der Zynismus der schadenfrohen Hölle im Ohre: „Sie ist die erste nicht“, und wieder rufen wir mit Faust: „Jammer, Jammer, von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends versank, daß nicht das erste genug tat für die Schuld aller übrigen in seiner windenden Todesnot!“

Goethes Kindesmörderin lernen wir im blühenden Lenz kindlicher Unschuld kennen. Aller Reiz der verfeinten Natur, eine duftige Innigkeit ist um das süße Gretchen gebreitet. Wir erleben sie mit, die schmerzhafte Verwandlung, Zug um Zug bis zu dem Bilde des Wahnsinns und des Schreckens im feuchten Kerker. Der äußerste Gegensatz löst rasch die äußersten Gefühle aus. Das Leben aber bietet so gesteigerte Gegensätze selten. Der Leidensschwestern eine unter zahllosen ist nach Art und Wesen Rose Bernd. Ein kräftiges Bauernmädchen, das der menschlichen Satzung umso leichter verfällt, je weniger es Sitte und Erziehung von der Natur entfernt haben.

Der menschlichen Satzung — jawohl! Das Tragische ist ja fast immer ein Kampf zwischen der Natur und der Kultur. Sitte und vererbte Erziehungslehren engen das Menschliche ein, angeborene Triebe werden zu Verbrechen gemacht und krankhafte Gewaltstreiche schaffen dann Tragödien. Ein freier denkendes Geschlecht wird zwar nicht dem Geschlechtstriebe eine verwüstende Willkür gestatten, aber von der maßlosen Überschätzung des Sexuellen wird man nichts mehr wissen wollen. Die Tragödie der Rose Bernd sei als einer der Helfer in der Not willkommen!

Digitized by Google

Der Schuldige ist —: die gesellschaftliche Engherzigkeit und Unerbittlichkeit. Schon im ersten Augenblicke des Schauspieles liegt das Verhängnis auf Rose, nährt sie sündhaftes keimendes Leben unter dem Herzen. An diesem gequälten Weibe, das in Schmutz und Elend tiefer und tiefer sinkt, jammert uns das Ebenbild Gottes. So einfach, so selbstverständlich ist Rose Bernds Not, wie das Wort, das sie am Ende ihres Martyriums stammelt, das ihrem einfältigen Gemüte alle Gründe des Rechtes und der Gnade ersetzt: „'s Leben is schwer." Das oft gehörte, zum Gemeinplatz entwürdigte Wort ist uns an dieser Stelle neu geboren, es hat den schlichten Glanz der himmlischen Barmherzigkeit gewonnen, es schließt alles Erkennen und alles Verzeihen in seine kurzen Laute ein. Da werden wir es inne: Der Dichter hat uns durch die dunkelsten Schlünde des Lebens, fest auf der harten Erde schreitend und keinen Wolkenschimmer tröstlicher Illusionen rufend, emporgeführt zu den lichten Höhen, wo die Menschen veredelt und sinnend wandeln, das Leben begreifen und der Schuld um des Leidens willen vergeben. Die reinigende Kraft der Tragödie, hier in diesem Stücke voll jämmerlicher Schmerzen, in diesem Stücke kleiner, enger Verhältnisse und fast durchaus gewöhnlicher Menschen, sprießt sie mit einer seltenen Macht. Mitleid und Sehnsucht zu wecken, das ist Gerhart Hauptmanns Apostoltum. „Hannele", das sterbende Kind, hat es in Fieberträumen verkündet, in der „Versunkenen Glocke" und in den „Einsamen Menschen" liegen Mitleid und Sehnsucht im tragischen Streite, im „Armen Heinrich" finden Mitleid und Sehnsucht selige Erfüllung und in ganz anderer Weise den Trost nicht dem Geschöpfe der Dichterphantasie, aber uns gewährend, dient auch „Rose Bernd" dieser Sendung.

Wie Klein-Hannele ist Rose Bernd ein Kind aus dem Volke. Doch ist sie an Jahren und Verstand gereift und nicht mit dem Gottesgarten der Phantasie begabt, dessen Duft wie ein Heiligenschein das fromme Hannele verklärt. Mit dem halbwüchsigen Kinde hat Rose das brave Gemüt,

Digitized by Google

den in Hannele durch die Schauder des Todes halbgelähmten Eigensinn und das heiße Blut gemein. Wer weiß, was aus dem holden Hannele, in dessen reinen Kinderhimmel sich vorzeitige sinnliche Vorstellungen mengten, geworden wäre, wenn es nicht die Roheit der Fäuste in den Tod getrieben hätte. Notstandskinder und mutterlos sind sie beide. Es klingt aus dem Munde der Rose, der sparsam ist mit weichen Tönen der Empfindung, nicht „sentimental", sondern wie die rechte Klage an das Schicksal, wenn das Mädchen in Pein und Scham seiner Schutzlosigkeit gedenkt: „Warum hat mi mei Mutterle ni geholt, sie sagte, ich hol' Dich nach, wenn ich sterbe." Und als alles Gräßliche geschehen ist und die sorgliche Frage eines Liebreichen: „Wie is denn das iber Dich gekumma?" — zu spät an sie dringt, da ruft die in einsamer Hilflosigkeit Preisgegebene: „Das weeß ich nicht! Hätt' ihr mich ock friher d'rnach gefragt, verleichte . . . heute kann ich's ne wissa! — 's hat een ken Mensch ne genung lieb gehat."

Die Liebe, die versteht, die fehlte. Rose ist die Tochter des Kleinbauern Bernd, des Waisenrates und Kirchenvorstehers im Dorfe, eines in tiefster Frömmigkeit beschränkten, starren und grundehrlichen Mannes, der sie auf seine Weise zärtlich liebt, ohne in seinem Bibeldunst einen freien Blick offen zu haben für die in gefährlicher Fülle quellende Kraftnatur des jungen Mädchens. Wieder klingt an, was in den „Einsamen Menschen" eines der tragischen Motive bildet: daß die hartes Dogma gewordene christliche Liebe dem Leben fremd und unfähig ist, den Sinkenden zu retten. Die Herrnhutter Moral wird in den „Einsamen Menschen" Johannes Vockerats wundervoller Gemeinschaft mit Anna Mahr zum Verderben, die bornierte Liebe der zärtlichsten Eltern hilft den Sohn in den Müggelsee stürzen. Und die Furcht vor dem strengen Bibelgeiste des alten Bernd jagt dessen Rose von Schuld zu Schuld, in die heimliche Sünde mit Christoph Flamm, dann in die Arme eines nichtswürdigen Erpressers, dann zu Meineid und Kindesmord.

Digitized by Google

Ein einsamer Mensch also ist auch Rose Bernd in ihrer Not. Die Liebe, die ihr der schwächliche, kranke Bräutigam, der Buchbinder August Keil, selbstlos opfert, dringt nicht zu ihr, denn ihre Sinne und ihre Natur sind ihm abgewendet; nicht einmal in ihrer Verzweiflung kann seine rührende Hingebung sie stützen. Die anderen Männer, die ihre Schönheit liebten, sind eine hetzende Hürde: „Immer war'n sie hinter mir her! Ich hab' mich versteckt . . . ich hab' mich gefircht'. Ich hab' solche Angst vor a Männern gehabt . . . 's half nischt, 's ward immer schlimmer dahier! Hernach bin ich von Schlinge zu Schlinge getreten, daß ich gar ni bin mehr zur Besinnung gekomm'.“

Rose wird das Liebchen Christoph Flamms, des Erbscholtiseibesitzers, in dessen Hause sie fast wie ein eigen Kind von früh auf gelebt, dessen nun längst verstorbenes Söhnlein sie schwesterlich gewartet hatte. Auf dieser Liebe liegt der einzige Sonnenschein ihrer Jugend, aber auch bittere Schuld. Es ist keine Tändelei, auch von seiner Seite nicht; er nähme die Rose ganz sicher zum Weibe, hätt' er nicht schon eine Frau, eine blasse, kranke Frau, aber eine Frau voll Güte, Nachsicht und Weisheit, die das Gemüt dieses leichtfertigen gesunden Mannes zu treuer Verehrung bändigt. Er hätte das Mädchen nie berührt, wäre es nicht vom Vater zum christlichen Verlöbnis mit dem frommen Buchbindermeister gezwungen worden. In dem Augenblicke war seine Selbstbeherrschung zu Ende; ein Zug, so echt aus dem geheimnisvollen Grunde menschlicher Seelen, wie nur irgend eine Offenbarung —! Was daraus wurde, mußte trostlos sein. Mindestens ein bitteres Scheiden und Meiden, zu dem sich Rose, sowie sich in ihr das kommende Leben regt und nur noch die Hochzeit mit dem Buchbinder sie selbst und das Kind vor Schande schützen kann, mit viel größerem Weh, als die wenigen linkischen Worte des Bauernmädels verraten, entschließt. Der doppelte Betrug an zwei gütigen Menschen — an Flamms Frau und Roses Bräutigam — ist die tragische Schuld. An sie knüpft sich die eiserne Kette. Hat sich Rose von Flamm losgerungen, so

Digitized by Google

tritt Streckmann vor sie hin. Ein elender Geselle, aber nicht schlechter als viele, die sich öffentlicher Achtung erfreuen. Er hat eine Schäferstunde Roses und Flamms belauscht und nützt sein Wissen in schonungsloser Brutalität aus, das Mädchen in seine Gewalt zu bekommen. Vor Vater und Bräutigam martert er die Ratlose durch zweideutige Reden und Anspielungen und versetzt sie derart in Angst und Schrecken, daß ihr die Besinnung fast vergeht. Scham und Schuldbewußtsein verschließen ihr den Mund vor dem einzigen Wesen, das ihr hilfreiches Vertrauen bieten will, vor Flamms Frau, Todesangst vor dem Vater macht sie willenlos. Rose ergibt sich in Abscheu und Grauen dem Streckmann, um seine Schonung zu erkaufen.

Welch tiefbewegtes Leben in primitiven Menschen!

Streckmann zahlt den Kaufpreis nicht, hält das beschworene Schweigen nicht und fährt in den drohenden Redensarten und Verfolgungen fort. Es kommt zu einem gewalttätigen Konflikt zwischen Streckmann und den beiden Männern: dem sanften August Keil und dem alten Bernd. Roses Bräutigam verliert ein Auge durch Streckmanns Faustschlag. August Keil, eine duldende Brackenburgnatur, ahnt oder errät den Zusammenhang der Dinge. Doch, obwohl er unerschütterlich zu Rose hält, ist er unfähig, ihr Rat und Hilfe zu geben, ist er, im Banne des alten Bernd stehend, unfähig, dessen verhängnisvolle Schritte zu hemmen. Und dieser Vater? Er beurteilt Menschen und Welt nicht nach ihrem wahren Dasein, nur nach dem unverwirrbaren Trugbilde in seinem bibelfesten Herzen. Himmelweit ist er noch immer von dem Gedanken, daß irgendwas aus den Fugen sein könnte, entfernt. Eher ließe er sich die Hände abhacken. Und da Rose, sein Kind, nicht anders als schuldlos sein könne, verklagt er den Streckmann, den Beleidiger ihrer Ehre, vor Gericht. Unaufhaltsam also zieht es Rose hinab. Vor Gericht, da muß geschworen werden. Flamm und Streckmann scheuen den falschen Eid, beide sagen sie aus, daß sie das Mädchen besessen haben. Noch aber ist der zähe Selbsterhaltungstrieb Rose Bernds nicht ganz ge-

Digitized by Google

brochen, noch hebt sie, im Geiste fast verwirrt, trüben Instinkten gehorchend, die Schwurfinger auf — zum Meineid.

Der Gewalt hat sie letzten Trotz geboten, doch vor der Güte droht er zu zerbrechen. Als die blasse, kranke Frau, der Rose so leidvolles Unrecht zugefügt hat, den Sturm im eigenen Herzen bezwingt und mit mütterlicher Weisheit an Roses erstarrtes Gemüt rührt, da scheint das Eis zu schmelzen, da entringt sich ihr ein halbes Geständnis und zugleich ein einziger wilder Aufschrei der Pein, erschütternd, weil er die ganze Leidensfülle, die Erklärung alles Luges und Truges, aller ins Verhängnis führender Ereignisse in die Worte preßt: „Ich hoa mich geschoamt!"

Meines Erachtens folgt nun die einzige Lücke in der Konsequenz des Dramas. Wir fühlen es allerdings, daß Rose zu tief in Leid und Schuld gesunken ist, als daß es für sie noch Befreiung und Erhebung geben könnte. Aber es sind nur Möglichkeiten, mit denen diese innere Notwendigkeit zu Rechte kommt. Es ist möglich, nicht notwendig, daß Frau Flamm die Rettung des Mädchens, durch Roses Verstocktheit irregeführt, im entscheidenden Augenblicke verzögert; es ist möglich, nicht notwendig, daß die „gütige Natur" gerade diese versäumte Frist benützt, um Rose, seelisch schon gebrochen, mit einem letzten Hammerschlage auch physisch zu überwinden, sie völlig der Verzweiflung zu übergeben. Denn in der Dämmerstunde dem Vaterhause zuirrend, wird sie auf freiem Felde von Wehen überfallen und gebiert das Kind der Sünde. Man könnte auch andere Bedenken gegen die Verwendung des physiologischen Ereignisses zur Katastrophe geltend machen, so etwa, daß der Zustand Roses schwerlich von den meisten so lange unbeachtet bleiben konnte und noch weniger nach der Geburt unerkannt bleiben sollte. Diese Einwendungen erscheinen mir jedoch minder triftig. Die Gerichtssaalchronik gibt ja dem Dichter Beweise an die Hand. Und gar manches kräftige Bauernweib sorgt dafür, daß das Ackerland künftig nicht unbestellt bleibe, und rastet doch kaum, es annoch selbst

Digitized by Google

zu bestellen. Das Vertrauen des alten Bernd war überdies zu blind, als daß er seine Tochter argwöhnisch betrachtet hätte. Und jetzt, da Rose mit der Welt und der ewigen Seligkeit abgeschlossen, da sie ihr Kindlein unter den Erlen erwürgt und im Teiche versenkt hat, jetzt taumelt sie aus der Lähmung alles Denkens und Fühlens, die auch den körperlichen Schmerz sich unterwirft, in eine Ekstase der Selbstzerstörung, von der kein Leiden, wenn es nur den ersehnten Tod bringt, sie mehr schrecken kann.

Kein hochtönendes Prophetenwort entlehnt die arme Kreatur, die durch menschliche Erbarmungslosigkeit zuschanden wurde, dem Wissen des Dichters; nur aus sich selbst heraus wächst sie zur Größe, wird sie, die Angeklagte, die Schuldige, zur Klägerin und Richterin. „Wie ein müdgehetztes Wild, das sich selbst zur Strecke stellt“ — so kennzeichnete Gerhart Hauptmann auf der Probe des Burgtheaters den Gemütszustand der Rose am Ende ihres Leidensweges. Der Fluch ihres Vaters ist ihr nichts mehr, die Welt nichts mehr, Eid und Seligkeit nichts mehr, sie „weiß nun Bescheid“. In der Überhelligkeit der Verzweiflung erkennt sie, wer die Täter und das Opfer waren, und sie ist es, die den Fluch schleudert, einen wüsten, verworrenen, gar nicht klangreichen Fluch, der doch von Fels zu Fels donnernd weiterrollen wird, solange Menschenbrüder und -schwestern an der furchtbaren Lieblosigkeit, an dem Verfolgungsfanatismus unserer „humanen Gesittung“ zugrunde gehen. Eine Märtyrerin ist sie für alle. Das ahnt wohl auch dunkel der arme Buchbinder, der treue Hilflose, da er den großen Gedanken aus seinem einfachen Herzen holt: „Ich bin kee Richter! Ich richt ni! Unser Heiland eim Himmel hat o ni gerichtet! Firwahr, a hat unsere Krankheet getragen, mir aber hielten ihn fir den, der von Gott geschlagen und gemartert were!“ Und das Mitleid spricht durch den Mund dieses guten Mannes das letzte Wort: „Das Mädel ... was muß die gelitten han!“

Mancher schon hat es gesagt: Wie Antäus jedesmal, wenn er die Erde berührte, neue Kräfte gewann, so Gerhart

Digitized by Google

Hauptmann, wenn sich sein Genius auf die Heimaterde niedersenkt. Aus ihr saugt er Stoff und Wärme für die weite Welt. Die kleinen Verhältnisse dieser schlesischen Menschen öffnen sich dem eindringenden Dichterblicke bis ins geheimste, und der Dichter fördert aus ihnen das Große, das Allgemeine ans Licht. Wie kennt er seine Menschen, wie kennt er die Menschen! Da ist eine Frau in dem Stücke, eine Dichtung in der Dichtung, ein reiner Klang des edelsten Metalls! Es ist die kränkliche, blasse Gattin des Erbscholtiseibesitzers Flamm. Sie hat den weisen, mütterlichen Lebensverstand erfahrener und gütiger älterer Frauen und, da sie in ihrer Krankheit meist mit sich allein der Betrachtung lebt, jenen klaren Blick nach Innen, der sich niemals täuschen läßt. „Sie sieht durch drei Bretter," sagt in gutmütiger Derbheit ihr Mann; sie aber weiß, daß der Sehende milde blicken und, wo die Vernunft Nachsicht gebietet, schweigen soll: „Wenn eemal a Mensch so geartet is; 's is nu a Mann, dem die Weiber nachlaufen oder 's kann a meintswegen a Weibsbild sein, dem de Männer wie nerr'sch uff a Hacken liegen! Da heeßt's dulden! Dulden! Geduldig sein. — Ich hab' zwelf Jahr' lang' so gelebt. Und wenn ich überhaupt noch was sehen wollte (nicht tränenblind werden wollte, meint sie), da hab' ich mußt durch de Finger seh'n." — Wenn diese Frau durch die Brille einem Menschen ins Antlitz blickt, bis in den geheimsten Winkel seines Herzens müsse sie ihm sehen, glaubt man. Es trifft sie wohl nicht unvorbereitet, daß ihr Mann an ihr reichlich sündigt, doch sie forschte nicht, sie sprach nicht; erst dann, als das fremde Elend ihr die Zunge löst, kommt mild und schwer der tiefe Schmerz zu Worte. Doch sie bleibt bei Worten nicht. In stiller Hoheit übt sie das Schwerste: Selbstverleugnung. Das Kind Roses und ihres Gatten will sie zu sich ins kinderlose Haus nehmen. „Ni um Deinetwillen," sagt sie zu Flamm, „sondern weil's richtig ist." Und mit welcher Himmelsgüte reicht sie dem in Scham und Reue verstummten Mädchen die stützende Hand, wie sanft kost sie ihm das Vertrauen ab. Sie fragt

Digitized by Google

Rose nicht nach dem Vater des Kindes . . ., sie sagt ihr: „Ich hab' ane eenzige Sache gelernt: nemlich, was ane Mutter is hier uff der Erde und wie die mit Schmerzen gesegnet is." Wer wollte diese Hand nicht küssen, deren feiner Zug der Schmerzen — so sagt Theodor Storm im Gedichte — verrät, daß sie „lag nachts auf einem kranken Herzen . . . ."!

Ein Lieblingsproblem Hauptmanns ist auch in „Rose Bernd" zu finden. Johannes Vockerat und Anna Mahr, Glockengießer Heinrich und Rautendelein, wohl auch Fuhrmann Henschel und die Magd Hanne — lautete das Problem bisher. Die Sehnsucht, wie eingangs gesagt wurde, im Kampfe nicht bloß mit der Satzung der Menschen, auch mit dem Mitleide. Johannes und Heinrich, sie sind in Treuen ihren Frauen ergeben, aber es liegt außerhalb ihres Wollens, ihres Könnens, es zu hindern, daß des Lebens lichte Blüte sie in die Ferne lockt, die Blüte, die ihnen verwehrt bleibt oder den Tod bringt Die Halbheit der menschlichen Natur prägt sich in ihrem Menschenlose aus. Doch sind Johannes und Heinrich edle Naturen. Verschieden ist die Behandlung des Problems. Beide sind Kämpfer; Johannes erliegt, weil er verzichtet, Heinrich, weil er im Besitze schuldig wird. Am inneren Kampfe, am Mitleid stirbt der Glockengießer, aber sein Tod gibt ihm noch einmal die Seligkeit, zu wissen, daß es süß war, für Rautendelein zu sterben. Viel niedriger steht der Erbscholtiseibesitzer Christoph Flamm. Auch er hat seine gütige Frau gerne, auch er möchte trotzdem Rose zum Weibe. Stärker als der Ruf der Seele ist in ihm jedoch die Rüstigkeit des gesunden Mannes, der ein krankes Weib besitzt, und schwächlich und erbärmlich ist in der Folge sein Verhältnis zu dem Konflikte und zu Roses Unglück. Wenn er in die Klage ausbricht: „Na dann tu' ich mir eben sehr leid", — so mag man das ihm gewiß nachfühlen, aber ihm auch zurufen: „Die Sehnsucht der Seele ist es nicht, die das Geliebte in den Staub tritt!" Immerhin dürfen wir diese Variation des Hauptmannschen Sehnsuchtsproblems zu den

Digitized by Google

übrigen Behandlungen stellen, wie eine Abart zu der Gattung.

* * *

Wo Liebe und Fleiß die Kräfte erhöhen, kann auch mit nicht allzu bedeutenden Mitteln Erhebliches geleistet werden. Im Ganzen verriet die Vorstellung Liebe, Fleiß und eine kundige leitende Hand (Regisseur Reiter). Das eine wurde zweifellos in vielen Szenen, wenn auch nicht in allen, erreicht: die Absichten des Dichters wurden eindringlich klar, die Stimmung der Dichtung ging auf den Zuschauer über. Und das ist gewiß die Hauptsache. Dort, wo man geneigt ist, die subsidiäre Bedeutung der Schauspielkunst über die des Schauspieles zu stellen und das Hauptinteresse auf die Darsteller statt auf das Darstellungsobjekt zu lenken, dort überschätzt man mitunter den Wert schauspielerischer Qualitätsunterschiede. Oberhalb des Niveaus, das die treue Interpretation des Dichters verbürgt, ist ein Mehr oder Weniger schauspielerischer Vollkommenheit nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit. Es mißverstehe dies der gewogene Leser nicht: Besser ist überall mehr als gut, und in zweiter Linie hat der Schauspieler ein volles Recht darauf, in seinen eigenen Werten sorgsam eingeschätzt zu werden; in dieser zweiten Linie obliegt auch selbstverständlich der Kritik die Pflicht, der beachtenswerten schauspielerischen Individualität die förderndste Aufmerksamkeit zu widmen. Bleibt aber an erster Stelle die Rücksicht auf das Werk des Dichters bestimmend, dann kommt folgerichtig vor den Einzelnleistungen der Schauspieler, wenn sie nicht den befriedigenden Gesamteindruck stören, dieser Gesamteindruck in Betracht. Für den ist, ein brauchbares Material vorausgesetzt, die Geschicklichkeit und das Verständnis des Regisseurs in höherem Maße verantwortlich, als der Laie annimmt.

Daß man den schlesischen Dialekt milderte, war im Interesse der Leichtverständlichkeit erwünscht. Es blieb ja doch der mundartliche Stil und die Atmosphäre des Dia-

Digitized by Google

lettes — dasjenige also, dessen die intime Heimatkunst, aus der sich in Hauptmanns Drama die große Kunst entwickelt, nicht entbehren kann. Auch die kleineren Striche waren einwandfrei — bis auf einen. Ich meine den Schluß des vierten Aktes. Im Buche stürzt Rose nach dem letzten qualvollen Verhöre im Hause Flamm mit den wie in Geistesabwesenheit wiederholt geflüsterten Worten „Ich hoa mich geschaamt" ab; darauf folgen noch folgende Sätze:

Frau Flamm: Rose! — Das Mädel is fort! — Da mecht ma an' Engel im Himmel bitten . . . . .
Flamm (im Grund erschüttert, bricht in verhaltenes Schluchzen aus): Gott verzeih' mir's, Mutter . . . . . ich kann nich anders.

Ob nun dieser Schluß vielleicht schon in der Einrichtung des Burgtheaters gestrichen worden wäre und etwa sogar der Strich die Billigung des Dichters gefunden hätte, dennoch muß ich mich erkühnen, gegen den Blaustift zu protestieren. Das letzte Wort des Christoph Flamm ist notwendig, denn es ergänzt sein Charakterbild; ganz und gar überflüssig dagegen ist es, den Vorhang über einem sogenannten „lebenden Bilde" (Rose in der Pose der Erstarrung) fallen zu lassen. Das war ein Zugeständnis an das rein Theatralische, das in einem Hauptmann-Werke (selbst wenn dieses Werk auf dramatisch berechtigte theatralische Wirkungen nicht mehr puritanisch verzichtet) empfindlich stört.

Marie Ferrons eigenartiger Begabung war das Schlichte und das Elementare der Rose Bernd wunderbar gelegen. Da war nichts hohl, war keine Schminke. Anton Jules (der alte Bernd) hat einen Herzenston, den kein Eifer der Könner erreicht. Karl Schroth, ein ebenso fleißiger als lebensfrischer Schauspieler, machte das Allzumenschliche des Christoph Flamm fast sympathisch. Flotter Wurf, Gemüt, Charakterschwäche — die rechten Stoffe. Es war eine ehrenvolle Aufführung.

Sollte jetzt noch der Lockung nachgegeben und gegen die Armut des Geistes geeifert werden, die „Rose Bernd"

Digitized by Google

gewaltsam aus dem Burgtheater trieb? Weshalb denn! Dieser Dichter bedarf keines Ritters. Er kommt wie der Fremde in „Hannele“ und bietet den Feinden Labsal. Einer sagte mir nach „Rose Bernd“: „Man wird ein besserer Mensch an der guten Hand dieses Menschenfreundes.“ Und so ist es auch.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Henrik Ibsen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Henrik Ibsen.

„Das Fest auf Solhaug."

Schauspiel in drei Akten. — 21. März 1904. — Zu Ibsens 76. Geburtstag.

„Wende nach Deutschland Dein greises Haupt!
Siehst Du es quellen von reifenden Trauben?
Dieweil wir, Meister, an Dich geglaubt,
Lernten wir, wieder an uns zu glauben."

Mit Sudermann grüßt den großen Alten das junge Deutschland der Dichter. Es ehrt unsere Bühnenleitung, daß sie des 76. Geburtstages Henrik Ibsens nicht vergaß. Was die Wahl gerade des „Fest auf Solhaug" betrifft, so kann freilich nur ein hervorragendes Wohlwollen annehmen, daß ein sinniges Erinnern an des greisen Dichters Jugend der Beweggrund gewesen sei. Eine etwas nüchternere Annahme weist dagegen auf den Umstand hin, daß dieses lyrisch-romantische Jugenddrama des Dichters (er schrieb es als Instruktor, Dramaturg und Regisseur des Theaters zu Bergen im Jahre 1855, im Alter von 27 Jahren) noch heute eine breitere Menge von Kostgängern finden mag, als manches von des Dichters problematischen Meisterwerken. Als Dr. Burckhard als Direktor des Burgtheaters die Laren des k. k. Musenhauses zum ersten Male mit dem Namen „Ibsen" erschütterte, begnügte er sich in der Tat fast nur mit dem „Namen" Ibsen. Er machte die wild aufgeschreckten weiblichen und männlichen Komteſſen mit dem „Fest auf Solhaug" Ibsen-zahm, mit diesem süßen Stücke,

Digitized by Google

das noch so wenig von des reifen Dichters Lebensbitternissen verrät! Das war im Jahre 1891. Für Graz liegt heute der Fall allerdings anders, insoferne, als wir einen Großteil der Ibsenschen Dramen auf unseren Bühnen schon gesehen haben. Indessen sei uns als Ergänzung auch das im Wohllaut schwelgende, höchst naive dramatische Gedicht des jungen Ibsen willkommen! In einem Zyklus der Ibsen-Dramen dürfte es sogar keineswegs fehlen. Der Dichter selbst setzte der Jubiläumsausgabe seiner Werke die Worte voraus: „Nur durch die Auffassung und Aneignung meiner sämtlichen Produktionen als eines zusammenhängenden, ununterbrochenen Ganzen wird man den beabsichtigten zutreffenden Eindruck empfangen." Und in dem streitbaren Vorworte, das Ibsen zur zweiten Auflage des „Fest auf Solhaug", 28 Jahre nach dessen Entstehen (also im Jahre 1883) schrieb, sagt er: „Es ist jedes meiner Dramen ein naturnotwendiges Ergebnis meines Lebensganges an einem bestimmten Punkte."

Trotz des großen Gegensatzes zwischen dem „Fest auf Solhaug" und den Meisterwerken Ibsens sind einige Züge der Verwandtschaft zu erkennen. In allen Werken Ibsens mischt sich das nüchterne mit dem romantischen Element. Die Romantik wird in den späten Dichtungen zum tiefsinnigen Mystizismus (Rattenmamsell in „Klein Eyolf"), in den Dramen der ersten Periode steht sie in volkstümlicher Blüte. Mit den meisten Dichtungen jener ersten Periode hat „Das Fest auf Solhaug" den altnordischen Sagenkreis als Quelle gemein. Aus der Wölsungasaga und den isländischen Überlieferungen entsproß, wie „Die nordische Heerfahrt", so auch „Das Fest auf Solhaug", obwohl sich dessen Handlung als eine frei erfundene, tragisch gefärbte Lustspielfabel gibt. Beide Dramen haben nahezu den gleichen Grundriß. Rudolf Lothar weist in seiner Ibsen-Monographie auf das, was den Dramen Ibsens aus allen Perioden eigen ist: immer ist es die innere Stimme, die zur freien Wahl, zur Befreiung von Lug und Lügenzwang ruft. Eine der häufigsten Formen

Digitized by Google

der Lüge, gegen die der alte und der junge Dichter kämpfte, ist die unsittliche Ehe, die gesellschaftlich wohlgelittene Kauf-Ehe. Mit dem Worte der wunderholden Signe im „Fest auf Solhaug": „Ich hab' mich doch selber" wird, der Sprecherin unbewußt, die tragische Schuld ihrer Schwester Margit gebrandmarkt, die ihre Persönlichkeit für schweres Gut an einen ungeliebten Mann verkauft hat. Und auch der Kampf einer dämonischen und einer sanften Frau um einen Mann ist ein Ibsensches Lieblingsthema.

Gudmund Alfson, der Sänger, hat einst seine Muhme Margit geliebt, ehe er in die Welt zog. Geächtet kehrt er nach Jahren heim und findet Margit an den reichen und täppischen Bengt Gautesson, Gutsherrn auf Solhaug, vermählt. Margits Liebe zu Gudmund ist nach dem Treubruch nicht erloschen, und die Rückkehr des Sängers facht sie zu wilden Gluten an. Doch der Sänger Gudmund faßt in Sinne und Herz Margits jüngeres Schwesterlein, die liebliche Signe. Beinahe noch ein Kind, als er sie verließ, ist Signe ein holdseliges Mädchen geworden. In den beiden Schuldlosen erblüht die Liebe:

„Sie keimet geschwind — in der flüchtigsten Stund'
Fasset sie Wurzel in Herzensgrund."

Dieser Liebesfrühling ist das Wonnige in der Dichtung. Er hat Reinheit wie Bergesluft, Frieden wie das stille Meer und Glanz wie das Gestirn, das sich in dunkler Flut spiegelt. Ibsens jugendschöne Lyrik bleibt unangetastet, wenn wir die kindliche, zum Teil kindisch-naive, obwohl immerhin schon straffe Konzeption des Margit-Dramas und das Gewöhnliche und Posierte im Schauspiele nicht bewundern können. Fast wäre Margit zur Giftmörderin geworden; fast auch hätte das junge Paar den für Margits Gatten frei hingestellten Schicksalsbecher geleert, der eine ähnliche verhexte Rolle spielt, wie das komische Unglücksmesser in Adolf Müllners „Neunundzwanzigstem Februar". Aber glücklicherweise ahnt dem Sänger Ungutes und er verschüttet den Wein, während ein abgewiesener Freier Signes

Digitized by Google

den Gatten Margits erschlägt und diese vor anderer als intellektueller Schuld bewahrt. Margit geht ins Kloster, und selig in Gudmunds Armen tönt aus Signe der tiefe Klang:

„Mein schönstes Erinnern, mein bestes Sinnen
Hast Du mir geschenkt und Dein Harfenschlag;
Mein edler Sänger — in Leid und Lust
Schlag' nur die Saiten zu höchsten Liedern:
Ich trag' eine Harfe in tiefer Brust,
Die soll Dir in Freuden und Schmerzen erwidern!

Die äußeren Kräfte, die in diesem Stücke vollenden oder durchkreuzen, was der Wille gewollt, lassen den vergleichenden Kenner Ibsens die ungeheure Entwicklung in dessen dichterischem Lebensgange recht übersehen! Auch hat sich später noch etwas vollkommen verändert: Ibsens Sprache. Im „Fest auf Solhaug" hatte sie Klang, einen süßen, das Herz beschleichenden Klang, in den Meisterwerken erlangte sie Macht — jene unerhörte Macht, die mit dem knappsten und notwendigsten Worte die Riegel vor ungeheuren Fernen sprengt. Soll der poetische Reiz des Solhaug-Gedichtes auch von deutschen Lippen zum angeborenen Rechte gelangen, so werde die in Reclams Universalbibliothek erschienene Übersetzung von Emma Klingenfeld gemieden und — wie löblicherweise hier geschehen ist — die von Christian Morgenstern in der Brandes-Elias-Schlentherschen Ibsen-Ausgabe (S. Fischer, Berlin) benutzt. Das folgende Beispiel zeigt, wie es einer Dichtung ergeht, wenn sie ein dichterischer und wenn sie ein unpoetischer Übersetzer behandelt. In Signes Erzählung (erster Akt) versifiziert Frau Klingenfeld (Reclam-Ausgabe):

„Es war früh morgens beim Glockengeläut', —
Mich trieb's, nach der Kirche zu gehen.
Die Vögel zwitscherten weit und breit,
Grün schimmerten Tal und Höhen.
Es lag ein Jubel rings in der Luft,
Auf allen Fluren und Wegen,

Digitized by Google

Und jede Blume sandte mir Duft
Aus ihrem Kelch entgegen.
Des Priesters Gebet vom Altar erscholl, —
Ich trat durch die Kirchenpforte;
Er las die Predigt; und andachtsvoll
Lauschten Männer und Frauen der Worte.
Da klang eine Stimme herüber vom Strand, —
Mir war, als kehrten rings an der Wand
Die Bilder sich um und lauschten gespannt (!)."

Bei Christian Morgenstern dagegen lautet die Stelle:

„Es war heut' Morgen; der Glocken Klang
Bewog mich, zur Kirche zu reiten.
Hell lärmte der wilden Vögel Gesang
In den Weiden und Birken zu Seiten.
Es war ein Jubel in Luft und Land;
Zu spät fast kam ich zum Ziele,
Denn auf dem schattigen Pfade fand
Ich der winkenden Rosen zu viele.
Doch leise trat ich am Ende noch ein;
Der Priester stand am Altare
Und las und sang, und die fromme Gemein'
Lauschte dem Mann im Talare.
Da plötzlich klang was über den Fjord,
Die Heiligen selber vergaßen den Ort
Und drehten die Häupter wie horchend fort . . .

„Das Fest auf Solhaug" macht, so gering sein vor einem halben Jahrhundert von Björnson mit jugendlichem Überschwang gepriesener dramatischer Wert auch ist, tönende Saiten in uns schwingen, es erfüllt das Herz mit Duft und Wohllaut. Doch muß die Bühne das zarte Gewebe dieses „lyrischen Schauspieles", wie Ibsen selbst es einmal nannte, zart anfassen, muß es in Klang, Duft und Schimmer tauchen. Hugo Wolfs Musik leiht dem Schauspiele schwesterliche Liebe. Musik ist diesem Gedichte notwendig; sie ist hier auch Wegweiserin für die Schauspieler, die sich hüten sollen, den gewissen Dämmerschatten der Poesie mit zu heftigen Affekten und zu großen Posen zu stören. Man muß innere Musik haben, um Lyrik zu geben. Aber nur kein überweichliches Süßholzraspeln, nur keinen deklama-

Digitized by Google

torischen Singsang! Die Darstellerin der Signe (Annie Sikora) behandelte den Ibsen-Vers vortrefflich. Sie nahm ihm nicht die Musik und musizierte doch nicht und wahrte sich volle poetische Natürlichkeit.

„Nordische Heerfahrt."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 17. November 1898.

Der junge Ibsen läßt sich von den biederen Zeitgenossen leichter verstehen, leichter lieben, als der rauhe Alte. Eine blühende Landschaft im Maiensonnenscheine bereitet auch gefühlsderberen Menschen Entzücken, die für die feuchte, nebelgraue Dämmerung des Spätherbstes keine anderen Organe besitzen, als die Nerven der fröstelnden Haut. Und doch ist es der Spätsommer und Herbst dieses Dichters, die ihn nicht wintern, nicht vergehen lassen werden. Wenn die „Nordische Heerfahrt" längst nur mehr der Forscher aus vergilbten Büchern sucht, werden „Baumeister Solneß", „Borkmann", „Rosmersholm", „Wildente", „Wenn wir Toten erwachen" noch immer an der Schwelle jeder neuen Zeit stehen.

In der „Nordischen Heerfahrt" ist der Kämpfer Ibsen noch ungeboren, der Dicher innerlich reich, aber noch nicht durch das Leben belehrt. Ein düsterer Sinn schöpft graufige Schönheit aus dem Halbdunkel der nordischen Sagenwelt, und nicht der Schmelz der milden Töne, der an den übrigen Jugendwerken Ibsens wohlgefällt, entschädigt uns für das Unvollkommene. Die Kraft des Dichters ist nicht so gewaltig wie der Stoff.

Die „Nordische Heerfahrt" führt uns heim zur Edda. Es ist ein Nibelungendrama. Wie zum Teile auch Richard Wagner, hat Ibsen nicht das deutsche Nibelungenlied, sondern das altnordische Götter- und Heldenbuch benutzt. Er wählte aus der Wälsungensage die Sigurdharkvidha (Brün-

Digitized by Google

hildens Rache) und löste sie aus dem Sagenstamme als ein selbständiges Ganzes. Den Zeitpunkt nahm er sich an dem Rande der geschichtlichen Epoche, so daß er den Einzug des Christentums als ein tragisches Motiv mitverwenden konnte. Das geschieht im letzten Akte, seltsam unvermittelt und ergreifend, mit dem kurzen Worte eines Sterbenden, doch keineswegs in der aufdringlichen Absicht einer Verklärung oder Verkündigung. Geschickt verwob der Dichter mit dem Streite zwischen dem Mannweibe Brünnhilde und der süßen Kriemhilde — hier Hjördis und Dagny — die wilde Begebenheit mit dem greisen König Oernulf, der sechs Söhne im Kampfe für Gunnar und Hjördis verliert, und dessen siebenter und letzter inzwischen von den beiden erschlagen wird.

Ungemein geschehnisreich ist die mit Meilenschritten eilende Exposition des ersten Aktes. Knapp reiht sich in kurzen Zügen Tat auf Tat. An der Lapidarschrift ist die Hand Ibsens schon zu erkennen. Doch unwahrscheinlich, ja unwahr wäre an den fremdartigen Vorgängen das meiste, wenn es nicht durch die Schleier einer sagenhaften Zeit dem forschenden Blicke entrückt würde. Der zweite Akt ist von wuchtiger Gedrängtheit. Vom dritten Akte an wird auch das äußere Gefüge des Ibsenschen Jugenddramas locker und unsicher, und der dramatische Meister, den wir heute in Ibsen verehren, zeigt sich im vierten Akte nicht.

Tief und groß ist in Hebbels Dichtung der Naturtrieb, der den „letzten Riesen zu der letzten Riesin" führt. Ibsens Sigurd ist kein sonniger Held, ist nicht der Siegfried Wagners, der kein Weib noch geschaut, und Hjördis ist nicht das vom reinen Feuer gehütete Götterkind. Sie ist eine Hexe voll böser, niedriger Gedanken. Dennoch will ihr nach all dem Schmachvollen der Wikinger erliegen, und er bewahrt sich nur noch, indem er unter dem Vorwande, Thorolfs Tod zu rächen, den Treugefährten Gunnar, den Gemahl der Hjördis, zum Zweikampfe fordert. Doch ehe die Morgenröte zum Kampfe lädt, tötet Hjördis den geliebten Sigurd mit eigener Hand, weil sie (das ist ein

Digitized by Google

wunderbarer Zug!) weiß, daß Sigurd niemals, wenn er den Freund getötet, dessen Weibe sich zuwenden werde. „Wahr ist es, was du heute sagtest, daß Gunnar und Dagny zwischen uns stünden", — so erkennt sie nun — „fort von ihnen und aus dem Leben müssen wir; dann können wir zusammen bleiben." Herrliche Einsicht der Liebe, der ein gemeinsamer Tod des Lebens schöner Preis ist! Kann aber Hjördis, die wildglühende, so seelenvoll lieben? Wir sollen an diese Liebe glauben, denn sie bringt die rächende Vergeltung: Sterbend scheidet nämlich Sigurd für ewig von Hjördis. „Hier trennen sich unsere Wege," — ruft er im Tode — „denn ich bin Christ!" Hjördis stürzt sich ins Meer. Von Gunnars brennendem Hofe lodern die Flammen in die Nacht hinaus, und der alte Oernulf begräbt seine toten Söhne.

Wie bis zu seinem letzten Werke, dem „Epiloge", den sinnlich-übersinnlichen Weisen, so erfüllt auch schon den Dichter der „Nordischen Heerfahrt" der Drang nach einer Welt, die über uns ist. Die Atmosphäre des sagenhaften Schauspieles ist von stimmungsvoller Poesie durchtränkt, die Sprache grollend und donnernd wie die Lawine. Eine glänzende Eigenschaft des späteren Ibsen kommt auch schon zur Geltung: in knappesten Worten das Tiefste zu sagen. Der oben wiedergegebene kurze Satz bei Sigurds Tod ist bezeichnend. Oder: Bei der großen Entladung im zweiten Akte schleudert Dagny der Hjördis zu, daß ihr Gemahl, den sie hochmütig als den Tapfersten auf Erden gepriesen, ein Feigling sei, und daß Sigurd die große Tat ihrer Überwindung im Brautkampfe vollbracht habe.

Hjördis: „Er, er! — Gunnar, ist das wahr?
Gunnar (mit edler Ruhe): „Ja, jedes Wort ist wahr — nur nicht, daß ich feige bin. Ich bin weder ein Feigling, noch ein Böswicht."
Sigurd (bewegt): „Das bist Du nicht, Gunnar! Das bist Du nie gewesen!"

Von erhabener Schönheit ist das „Skaldenlied", das der alte König auf Island am Grabe seiner sieben Söhne,

Digitized by Google

umheult vom nächtlichen Schneesturme, beleuchtet vom flackernden Fackellichte, singt:

„Thorolf, mein Letzter,
Du Kühnster der Kühnen,
Wärst Du mir geblieben,
So klagte ich nicht.
Du Lenzesblüte,
Voll Liebe und Leben,
Du Stolz Deines Vaters,
Du herrlicher Held!
Die Todeswunde,
Die Dich getroffen,
Wie zwischen zwei Schilde
Preßt sie mein Haupt!
Wär' scharf noch mein Schwert,
Und schützten die Götter
Den Greis noch im Kampf —
Dann träfe sie Rache,
Die neidische Norne,
Die alles genommen,
Das Letzte geraubt!“

Aber was nützt das alles? Mit Ausnahme des alten Königs tritt keine von den Gestalten der „Nordischen Heerfahrt“ unserem Herzen näher. Dramatisch meisterhaft ist nur der zweite Akt, der in seiner krassen Grausamkeit an Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ erinnert.

„Die Kronprätendenten.“

Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen von Henrik Ibsen. 1891.

Eine düstere Feuerpracht, nicht grell, aber mächtig, geht von diesem Koloß aus, und in dem gedämpften Lichte wachsen die Umrisse der Vorzeit-Helden, die gleich Felsen und Tannen der Nordlandschaft aus der Dichtung ragen, ins Titanische, während die hingebende Liebe edler Frauen im

Digitized by Google

Dämmerschatten einer altersgrauen, wilden Zeit doppelt lieblich schimmert. Doch Ibsen ist etwas Größeres, als ein Farbenmeister, und das sinnbezwingende Kolorit seiner Dichtung umschließt, wie das Tabernakel die Monstranze, das Allerheiligste: den Gedanken. Wie sein Skalde Jatgejr, so spricht der Dichter „Gottes tiefste Wahrheit"; rauh und hart ist die Wahrheit, doch gütigem Herzen entquollen. Eine Gedankendichtung ist die Hakon-Tragödie, wie Goethes „Faust", wie Ibsens dramatisiertes Universum „Kaiser und Galiläer". Das haben die „Kronprätendenten" gemein mit den späteren und spätesten Werken des Dichters, in denen die graue Theorie von des Lebens grünem Baum gepflückt wird. Was sich später zum Prinzipe des durch Erblichkeit beschränkten Willens verdichtete, ist hier die Unfreiheit im Banne einer göttlichen Eingebung, die den einen der Helden beseelt und leitet, und den anderen, so sich gegen sie erhebt, zerschmettert. Im Wesen ist sich Ibsen bis heute gleich geblieben, und nur jene mögen ihn, umgeben von dem Nebelwallen, den blauen Blitzen und dem Geisterspuke der Romantik und gekleidet in das Erzgewand der historischen Tragödie, nicht erkennen, die sich in einseitiger Verirrung einen willkürlichen Gegensatz zwischen Wahrheit und Schönheit gezimmert haben.

In der Szene des dritten Aktes, in der sich die Kronprätendenten Hakon Hakonson und Jarl Skule gegenüberstehen, spricht Hakon: „Norwegen war ein Reich — jetzt soll es ein Volk werden. Der Drontheimer stand auf wider den Vikwaeringer, die Leute von Agde gegen den Hördaländer; — fortan sollen alle eins sein und alle fühlen und wissen, daß sie es sind! Das ist die Arbeit, die Gott auf meine Schultern gelegt hat; das ist die Tat, die Norwegens König jetzt vollbringen muß." Dieser hohe Sinn trifft den Jarl Skule wie ein leuchtender Wetterstrahl, so daß er mit gebrochener Seele zugrunde geht. Ob Hakon Hakonson vor menschlichem Gesetze, nach dem Rechte der Abstammung und Thronfolge der rechte König sei, bleibt bis ans Ende dunkel. Aber Jarl Skule, das „Stiefkind

Digitized by Google

Gottes auf Erden", sagt, als er sterben geht: „Sigurd, meine treue Schwester, bring' König Hakon meinen Gruß; sag' ihm, daß ich jetzt in meiner letzten Stunde noch nicht weiß, ob er der Königgeborene ist; eins jedoch weiß ich unerschütterlich fest: er ist der von Gott Erkorene." Das ist der Königsgedanke. Die Tiefe dieses Gedankens erschöpft sich nicht in der Heilsbotschaft, die den Völkern verkündet wird. Hakon, der an sich selbst Glaubende und daher Starke, und Jarl Skule, der Mann des unseligen Zweifels, erfüllen den Wahrspruch: Eines ist königlich auf Erden, das ist die Tat; und Taten erzeugt, „was die Römer Ingenium nannten": die Gunst des Geschickes, die Gabe von Gott.

Eine andere Gedankenwelt, nennen wir sie die infernalische, führt der Dichter ein mit dem Bischof Nikolas Arneson; eine Gedankenwelt von festgefügter Wahrheit, ausgehend vom Geiste und endigend im Geiste, der verneint; ein philosophisches System, das weder Gut noch Böse, weder Oben noch Unten, weder Hoch noch Niedrig gelten läßt — nichts, nichts, als die Lust zum Leben. Das ist die Lust der Feigheit, und Bischof Nikolas, durch seine Geburt zum Häuptlinge bestimmt, lief aus den Schlachten davon. Das ist jener satanische Unsterblichkeitsgedanke, der den Herostratos trieb, den Tempel der ephesischen Diana zu zünden, der den Bischof, damit er als Völkerfluch lebendig durch Jahrhunderte wandle, mit genialer Logik in der Todesstunde ein Perpetuum mobile des unauslöschlichen blutigen Bürgerkrieges erfinden und ihn in einer grandiosen Sterbeszene, die an furchtbarer Eigenart kaum mit etwas in der Weltliteratur zu vergleichen ist, die Worte triumphierend kreischen läßt: „. . . . . hier darf kein Riese sein, denn ich war nie ein Riese". Bischof Nikolas ist der Dämon, den die Legende den gefallenen Engel nennt, den ältesten Kronprätendenten der Welt.

Und Ibsen? Er, der in der „Wildente", in „Nora", in den „Gespenstern" das Perpetuum mobile als ein grausiges Erbteil von Geschlecht zu Geschlechtern Unfrieden und Verderben zeugen läßt, er vernichtet hier die Feigheit

Digitized by Google

durch den Mut, den Zweifel durch sieghaftes Selbstvertrauen, die kronenlüsterne Eigensucht durch den — Königsgedanken; er überwindet, mit banalen Worten gesagt, die Macht der Finsternis durch die Macht des Lichtes.

Hier ist nicht Laster und nicht Tugend. Es steht geschrieben, daß jeder Große aus seiner Bezirkung sich loslösen muß, daß er das Recht, die Pflicht erwirbt, menschliche Rechte und Pflichten zu brechen. So war es die heilige Ananke physeos, die den jungen Goethe zwang, seine Schwingen von den süßen Banden der Liebe zu befreien und seiner Friederike das Herz zu brechen; so vertreibt Hakon Hakonson seine treue Mutter, die für ihn die Feuerprobe bestanden, und er verstoßt Kanga, die er geliebt über alles auf der Welt; denn „aus dem Wege muß jeder, der dem Könige allzu teuer". So gebietet's die große Sendung, die er in sich trägt. Das also ist menschliche Größe, die alle Gebrechen des Menschtums offenbart, weil sie sich über das Menschliche erhebt.

Der szenische Eindruck ist überwältigend. „Die Kronprätendenten" sind nächst „Kaiser und Galiläer" — einem Werke, das leider immer Buchdrama bleiben wird — die größtangelegte Dichtung Ibsens. In ihren fünf Akten umschließt sie fruchtbare Ideen zu einer reichen Kette selbständiger Dichtungen und dramatischen Stoff zu drei Tragödien.

„Die Stützen der Gesellschaft."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 28. Januar 1899.

Unter den gesellschaftsrevolutionären Dramen Ibsens haben „Die Stützen der Gesellschaft" die sicherste Theaterwirkung. Das Schauspiel steht an der Schwelle der reifen Zeit des Meisters. Es verkündet die rücksichtslose sittliche Forderung nach Wahrheit zum erstenmal. Aber im letzten Akte dieser Wahrheitsdichtung macht der Dichter einer seltsamen Konvention noch Zugeständnisse, zu denen der in sich

Digitized by Google

gehärtete Ibsen später nicht mehr zu haben war. Wunderbar und ergreifend steigern sich die äußeren Ereignisse; bis zum Gipfel des Triumphes erhebt sich der Hohn, da wir den Konsul Bernick, die Stütze der „moralischen" Gesellschaft, in Lüge und Schlechtigkeit zu immer höherer Ehre emporwachsen sehen. Doch die innere Umkehr dieses in fünfzehn Jahren der List und Grausamkeit abgebrühten Menschen wird durch das Eindringen mächtiger Unglücks- und Glücksempfindungen nur in solcher Weise erklärt, wie es in Biedermannsromanen und -Theaterstücken herkömmlich ist, in deren Schlußkapiteln und letzten Akten Galgenvögel zu reumütigen Tugendbolden werden. Diese theatralisch großartig gemachte Zerschmetterung der Lüge durch eine nicht sehr wahrhaftige Heldentat der Buße hat den „Stützen der Gesellschaft" überall den kampflosen Sieg gesichert, der den in ihrer Konsequenz sehr vertieften Dramen aus Ibsens jüngerer Zeit von den Verständnisvollen erst in heißem Ringen erstritten werden mußte. Auch den „Stützen der Gesellschaft" sind die großen Züge Ibsens eigen: die Klarheit der dramatischen Anlage und der psychologischen Gestaltung, das wie der niemals fehlende Hammer treffende, in seiner Knappheit oft unbegrenzte Perspektiven erschließende Wort, und die aller müßigen Lust am Fabulieren abholde, feste Führung. Die „Stützen der Gesellschaft" sind ein Schauspiel, das dem politischen Streite des Tages fernab liegt und der wurmstichigen Gesellschaft doch tiefere Wunden schlägt, als in dem Vermögen aller revolutionären Parteien steht.

Es ist bei der Aufführung Ibsenscher Entlarvungsdramen ein Schauspiel neben dem Schauspiele, daß so viele aus rasch entstandener Überzeugung Beifall klatschen, die den Pfeil in der eigenen Brust nicht fühlen. Das Stück fand eine über den Wärmegrad, den sonst hier Ibsen-Vorstellungen erregten, hinausgehend lebhafte Aufnahme, obwohl die Darstellung dem Ibsen-Stile fast alles schuldig blieb. Fugen, die der Ibsensche Dialog am wenigsten verträgt, verrieten die ungenügende Vorbereitung. Es

Digitized by Google

wurde im ganzen viel zu viel deklamiert und geschrieen; die übermäßige Tonstärke hinderte aber nicht, daß zahlreiche der kostbaren, kleinen, wichtigen Sätze überhört wurden, weil die Schauspieler selbst dafür nicht das rechte Gehör hatten.

„Nora.“

Schauspiel in drei Aufzügen.
(21. März 1898.)

Helmer ist der Vertreter der wohlgeachteten Alltäglichkeit, der korrekten, braven Jämmerlichkeit, des engbrüstigen Egoismus, der sein Vergnügen am Weibe — Liebe, seine Behaglichkeit — Glück nennt. Helmers bester Freund, der todkranke Dr. Rank, wünscht, daß Helmer seinem Sterbelager fern-, vom Anblicke der Auflösung verschont bleibe, denn — „Helmer hat bei seiner feinen Natur einen so ausgeprägten Widerwillen gegen alles, was häßlich ist“; und als Helmer die eigentümliche selbstgeschriebene Todesanzeige des Freundes erhält, hat der Schmerz in seinem seichten Gemüte nur kurzen Aufenthalt, das sinnliche Begehren nach seinem Weibe flackert wieder auf und wird erst von einer ästhetisierenden Erwägung gedämpft: „Du hast recht . . . Es ist etwas Unschönes zwischen uns gekommen.“ Helmers Schönheitsideal ist unschön, sein Prinzip das faule Behagen der Kleinen.

In sieben ungetrübten Jahren ihrer Ehe ist Nora ein puppenspielendes Kind gewesen. In hingebender Liebe opfert sie für das Leben ihres Gatten ihre bürgerliche Rechtschaffenheit. Da dies nach peinvollen, hochdramatischen Hinderungsversuchen dem Manne zu wissen wird, will sich Nora das Leben nehmen, um ihn nicht an ihre Schuld zu ketten. Sie träumt nämlich, daß „das Wunderbare“ eintreten, der Gatte sich in gleicher Weise, wie sie für ihn, liebevoll opfern, ihre Schuld vor der Welt auf sich nehmen werde. Der verliebte, wahrer Liebe unfähige Mann denkt aber nur

Digitized by Google

an sich, und sie erkennt seine kleinliche, unedle Natur, erkennt gleichzeitig das Schmachvolle ihres Ehebundes ohne Liebe und Verständnis. „Du hast Pflichten gegen Deinen Mann und Deine Kinder!" ruft Helmer, sie zurückhaltend; sie erwiedert kalt und hart: „Ich habe andere, ebenso heilige Pflichten, die Pflichten gegen mich selbst." Aus der kindischen Nora des Puppenheims hat sich unter den heißen Strahlen der Erkenntnis eine neue Persönlichkeit entwickelt, die ihr auf Lüge gebautes Dasein und die leiblichen Kinder ihrer Ehelüge zurückläßt und hinaustritt auf die Straße, in das rauhe Leben.

Wer sich nicht aussucht, was ihm behagt, sondern nimmt, was Ibsen gibt, fühlt in „Nora" den Hammerschlag gegen die Ehelüge, nicht aber gegen die Ehe; er findet die großen Ideen Ibsens von der Erbärmlichkeit einer allgemein geachteten Tugend und von den Sünden der Väter, die an den Nachkommen gesühnt werden.

* * *

(30. Mai 1904.)

Die Thesen von dem Rechte der Individualität (freilich von vielen ausgebeutet zum Individualitätsschwindel), von der Verwerflichkeit der unwahren, nicht auf dauernder Liebe und auf Verständnis aufgebauten Ehe, von der Vererbung psychophysischer Zustände sind Gemeingut geworden, und nur die verwegene Konsequenz dieser Dogmen: der Schauspielschluß, begegnet auch jetzt noch, wie wahrscheinlich in aller Zukunft, dem Einspruche jener, in denen der Naturtrieb stärker ist als die sittliche Überlegung. Daß Nora, die aus der Blindheit ihrer opferwilligen und gläubigen Liebe zur Erkenntnis ihrer Täuschung erwachte Frau, nicht bloß den erbärmlich kleinlichen und egoistischen Gatten, sondern auch ihre Kinder verläßt, das empfindet man als ungeheuerlich. Man übersieht dabei gewöhnlich eines: Nora fordert mit diesem Entschlusse nur zum Teile ihr persönliches Recht, anderenteils erfüllt sie ihre Pflicht, ihre

Digitized by Google

Mutterpflicht. Denn Nora, aus dem Puppenheim des Vaters in das Puppenheim des Gatten übergegangen, begreift in der Stunde der schicksalsschweren Erleuchtung, daß aus ihr, der Puppe, erst durch die Schule des Lebens ein voller, reifer Mensch werden müsse, ehe sie imstande sein könnte, die Kinder zu erziehen. Es ist das größte Opfer der Mutterliebe, das Nora bringt.

Die kindliche Verlogenheit Noras, die ganz und gar unter ihrem Willen zum Guten steht und handelt, rührt sie nicht auch schon an jene Philosophie des Unbewußten, die Arnold Rubek und Irene in „Wenn wir Toten erwachen" geschaffen hat? Wie Irene und Arnold im Drange nach den lichten Höhen zugrunde gehen, so scheitert Noras Glück bei der Erwartung des Wunderbaren. Der Beziehungen ließen sich viele finden zwischen dem Epilog und dem ersten Gliede jener Kette von Dichtungen, die der Epilog abschließt.

Welch eine wundervolle Dichtung in der Dichtung — der Dr. Rank, die in leisen Zügen ergreifend schön gezeichnete Gestalt! Wenn der Mann, der sterben geht, sein „Dank für das Feuer!" zu Nora spricht — diesen keuschen Segensspruch des Todes über das Leben —, dann bebt es in unserer Tiefe.

* * *

(7. Mai 1900. — Lilli Petri als Nora.)

Der äußerst komplizierte Charakter der Nora hat die meisten bedeutenden Schauspielerinnen der Gegenwart zum Versuche herausgefordert, eine große Aufgabe zu lösen. Es ist schon schwer, die reinste und durch jeden Hauch geschminkter Theaternaivetät sogleich verletzte Kindlichkeit der „Puppe" Nora im ersten Akte rein und innig wiederzugeben. Das feine, nervöse und romantische Seelendrama der geängstigten Nora des zweiten Aktes verlangt eine mimosenhafte Zartheit der Nachempfindung. Das Schwerste aber, und für die meisten Darstellerinnen die Klippe, ist im dritten Akte der Übergang von der Illusion zur harten

Digitized by Google

Wirklichkeit, von der kindlichen zur heroischen Nora. Frau Lilli Petri spielte die glückliche Nora, die ein Kind mit ihren Kindern ist, mit meisterhafter Natürlichkeit; mit der Technik einer trefflichen, distinguierten Schauspielerin bewältigte sie die quälenden Erschütterungen des zweiten Aktes; doch blieb sie da schon das letzte Wort des Gefühles schuldig, so ließ uns die kühne Schlußszene des Schauspieles vollkommen kalt. Die große Empfindung ist es, die den großen Gedanken erzeugt. Alle Klugheit der Schauspielerin ließ uns an die Lösung des Nora-Problems nicht glauben.

* * *

(23. Februar 1902. — Irene Triesch als Nora.)

Es gibt wenige Schauspielerinnen, die auch nur mit ihrer Technik an Ibsens Nora hinanreichen. Irene Triesch gehört zu den wenigen. Sie ist eine sehr gute, sehr kundige Schauspielerin und hat den subtilen natürlichen Stil, den das Berliner Deutsche Theater sich geschaffen hat. Diesen Stil kann man nach dem dichterischen Pfadweiser der neuen Schauspielkunst schlechtweg den Ibsen-Stil nennen. Die Gegensätze zwischen Nora, der kindlich spielenden und jauchzenden Puppe, Nora, dem schwärmerisch liebenden Weibe, und der nach der großen Enttäuschung ihres Lebens zu übernatürlicher Entsagung kalt entschlossenen Nora, die ihre leiblichen Kinder verläßt, weiß die Künstlerin säuberlich auseinander zu halten und jeden Zug verständig auszumalen. Ob ihr auch die Vereinigung all des Mannigfaltigen gelingt? Das liegt jenseits der Grenze, bis zu der die schärfste Verstandestätigkeit gelangt, dieses Ziel erreicht nur, wer die Nora aus dem eigenen Blute spielt! Dann fühlt man es wie ein Naturgesetz, daß das eine aus dem anderen und jedes und alles aus dem Ganzen kommt. Irene Triesch legte in jedem Momente ihre Absichten klar, vielleicht sogar tat sie das für ein ganz diskretes Mitempfinden allzu deutlich, — so beispielsweise in der Dämmerstunde (2. Akt), da Dr. Rank der Nora die heimliche Liebe

Digitized by Google

des todkranken Mannes gesteht und Fräulein Triesch als Nora einen zu „wirksamen" mimischen Ausdruck des Erstaunens statt den der traurigen Resignation wählte. Irene Triesch scheinen überhaupt die klaren, bestimmten Züge näher zu liegen, als der romantische, tiefgründige Doppelsinn, der Ibsens dem äußeren Scheine nach nüchterne Worte poetisch belebt. Es muß aber zum Schlusse, um Mißverständnissen des Lesers vorzubeugen, nochmals betont werden, daß, wenn uns auch die Berliner Künstlerin nicht eine ganze Nora, so doch die Nora uns eine ganze Künstlerin kennen lehrte.

* * *

(4. November 1900. — Agnes Sorma als Nora.)

Die Sorma — das Rautendelein! Da werden vom Kindlichen bis zum Glühendleidenschaftlichen, vom Ahnungslosen bis zum Dämonischen, vom Geistig-Idealen bis zum Rot-Sinnlichen, vom Schalkhaften bis zum Tragischen, vom Taubensanften bis zum Bösen und Wildtobenden alle Naturelemente lebendig. Das ist die Sorma! — Die Sorma — Molières Dorine! Ein Höllenkessel von anmutigen kleinen Teufelchen, fest faßt sie die Materie des derbsten Humors an. Glanz und Kraft. — Die Sorma — Ibsens Nora! Wir haben auf „das Wunderbare" gewartet. Und „das Wunderbare" ist gekommen. Die Klippe ist umschifft, das Rätsel ist entwirrt, dieser mit dem genialen Scharfsinn des nordischen Dichter-Mathematikus konstruierte Mensch ist Fleisch und Blut geworden, ist in unsere Überzeugung eingegangen. Ich habe die Duse als Nora nicht gesehen; man sagt, daß sie das Problem gelöst, die Stimme der menschlichen Natur in der Brust der von ihren Kindern sich trennenden Mutter durch die alles besiegende Gewalt der erwachten Individualität übertönt, zum Schweigen gebracht habe. Man rühmt es von der Duse. An der Sorma haben wir es nun erlebt. Die deutsche Bühne hat ihre Nora. Was Ibsens Nora sein will, das wußten wir alle; daß man — wenigstens unter dem zwingenden Eindrucke der Stunde — völlig an sie glauben könne, das wissen wir

Digitized by Google

jetzt. Das durch kein gesprochenes Wort gestörte stumme Spiel, als die Züge der liebenden Nora unter der Enttäuschung zum Antlitze der Meduse erstarren, — das vergißt keiner! Das hatte sein Gegenstück nur in jenem unbeschreiblichen Wehlaute, mit dem einst die Wolter als Lady Macbeth in sich zusammenbrach. Da habt Ihr sie, die große, die hohe Kunst! Was Ihr als „naturalistisch" klein und enge gescholten, das zeigt sich nun als das Große, weil es aus unserem eigenen Herzen kommt, von uns allen mitempfunden werden kann! Der Mensch, der arme, einfache Mensch, ohne prunkende Hülle, ist ja doch der Schöpfung und der Dichtung König. Die einzelnen Teile des Sormaschen Meisterwerkes fließen, obwohl kindliche Sorglosigkeit und erschütternde Tragik einander entgegenstehen, hier zusammen, wie die Blutstropfen in unseren Adern. Und das ist es, was ein Kunstwerk zum Erlebnisse macht, was ihm die höchste Weihe gibt. Soll daran erinnert werden, wie Nora mit den Kindern tanzt und spielt, selbst ein jauchzendes Kind; und an den anderen, uns den Atem raubenden Tanz, an die wilde, rasende Tarantella unter den Peitschenhieben der Verzweiflung? Wollen wir des großen Augenblicks besonders gedenken, da in der zweiten Szene mit Günther das sorglose Bewußtsein Noras bei der Enthüllung ihrer unbewußt begangenen Freveltat mit einem Male durch das Schreckbild der Gefahr getrübt wird, und wie ihre Augen sich da in Angst und Entsetzen erweitern und alle Farbe von ihrem Antlitze weicht? Oder wirkt er nicht noch eindringlicher, der mit immer wiederkehrenden Ahnungen und Schauern ihre Seele umhüllende Nebel, den Nora mit greller Betäubung zu verscheuchen sucht, bis er endlich der kalten, klaren Morgenluft weicht? Unzählig sind die feinen und bedeutungsvollen Einzelheiten der Ibsenschen Seelenkomposition, an denen aufmerksame Leser, begabte Schauspielerinnen achtlos vorübergingen; die Sorma aber fand sie und gibt uns Offenbarung auf Offenbarung. Sie hat die Wünschelrute des Genies.

Digitized by Google

„Gespenster."

Ein Familiendrama in drei Akten. — 5. Oktober 1903.

An uns allen hat sich der literarische Stoffwechsel vollzogen. An den einen früher, an den anderen später. Bei den einen hat das Kleid, hat die Mode gewechselt, bei den anderen der Mensch, der in den Kleidern steckt. Ibsens „Gespenster" ist für diese Wandlung das Beispiel über alle Beispiele. „Als im Jahre 1877 die „Gespenster" über das Berliner Residenztheater schritten, sprang die Pforte zur deutschen Moderne auf" — schrieb ein Kritiker. Es gewährt den Reiz ausgesuchter Bosheit, in Philipp Steins 1901 erschienener Schrift „Zur Bühnengeschichte von Ibsens Dichtungen" die Durchschnittsurteile der Vergangenheit über die Vergänglichkeit des Zeitungspapieres gerettet zu sehen. Nun ist längst der letzte Anker derer, die die Sensationen der Dumas und Sardou gegen die Revolution der Bühne und der Gesellschaft aufriefen, gerissen. Für Ibsen ist nichts mehr zu erkämpfen. Die Chorführer haben vor ihm kapituliert; wie sich der einzelne ehrlich zu ihm stellt, bleibt in der Zukunft geradeso eine individuelle Frage wie in der Vergangenheit. Sein Schauspiel „Gespenster", vor mehr als ein Dutzend Jahren in Graz mit Entrüstung aufgenommen, fand gestern auch hier widerspruchslosen, starken Beifall.

Bei den „Gespenstern", die einen der Höhepunkte des dichterischen Schaffens Ibsens bezeichnen und gegenwärtig unter seinen Stücken der Zahl der Aufführungen nach sehr im Vordergrunde stehen, war noch ein besonderes Mißverstehen zu überwinden. Die furchtbare Nervenwirkung, die von dem Paralytiker Oswald Alving auf uns ausgeht, verdunkelte die Auffassung und lenkte von der Betrachtung der Tiefe des Problems und der sittlich-künstlerischen Größe der Durchführung ab. Die „Gehirnerweichung auf der Bühne" wurde mehr als irgend ein anderes kühnes Wagnis Ibsens zum trostlosesten Schlagworte, ja, so klein war

Digitized by Google

gar keiner, daß er seinem „Witze" daran nicht in unzähligen Variationen gütlich getan hätte. Und dann: „Das gehört nicht auf die Bühne!" „Wohin geraten wir?!" usw. usw. Man hatte den Wahnsinn als sozusagen ständiges Requisit der Tragödie allerdings seit der Antike ohne Murren geduldet, aber jene Irrsinnigen glichen alle so wenig den Kranken, die wir kennen, sie sprachen in schönen Versen und schlossen in der Regel schicklich und pompös mit einem Selbstmorde ab. Die sich nun unter der wuchtigen Faust der Wahrheit wehleidig wanden, übersahen vor allem eines: Die „Gespenster" sind ganz und gar nicht die Tragödie eines Wahnsinnigen; Oswalds Wahnsinn ist nur eine Form der Katastrophe. Nur ein oberflächliches Beurteilen — ich klage auch mein eigenes aus früheren Tagen an — konnte sich gegen das schuldlose Erleiden des Schicksals, gegen die „Schicksalstragödie" wenden. Es ist nicht nötig, die alten „Kategorien", gewisse Grundelemente des Tragischen zu stürzen, um den „Gespenstern" gerecht zu werden, und ungerechter wäre doch überhaupt nichts, als dem unerbittlich ethischen Ibsen ein psychiatrisches Virtuosenstück zuzumuten. Ganz überflüssigerweise haben sich daher die Ärzte über die Treue des Krankheitsbildes ereifert. Die Paralyse Oswalds entwickelt sich selbstverständlich nach dem Rechte der dichterischen Freiheit genau so, wie der Dichter sie für sein psychologisches Drama braucht, und er braucht den kranken, aber unzerstörten, edlen Geist bis zum Einbruche der Katastrophe. Die Katastrophe ist nicht unverschuldetes Unglück, sie ist Strafe, Strafe für die tragische Schuld — in der Tragödie der Ehelüge und der Mutterliebe. Sie vernichtet das Weib, das, eine hohe Seele dem Gesetze und der „Ordnung" beugend, bei dem verabscheuten Manne in der Ehe ausgehalten und aus diesem unsittlichen Verhältnisse den todgeweihten Oswald geboren hatte. Die ganze tragische Wucht fällt auf die Ehelüge, fällt auf Frau Alving, die, wie es in „John Gabriel Borkmann" heißt, die schwerste Todsünde beging, da „sie das Liebesleben mordete in einem Menschen". Diese freie Forderung der Liebe, ist sie

Digitized by Google

Pessimismus? Dieses furchtbare Büßen der edlen Frau, die ihr alles, ihr einziges Kind, dem geistigen Tode verfallen sieht und entsetzlich mit sich ringt, ob sie ihm das erlösende Gift reichen soll — ist es nicht tragisch?! Nicht in den düsteren Nebeln Norwegens, die das Schauspiel erfüllen, endigen die „Gespenster". Der lallende Ruf Oswalds zur aufgehenden Sonne verkündigt Zeiten, die der Idealismus hofft, Zeiten der wahrhaft freien Liebe, einer vom Pesthauche der gesellschaftlichen Lügen, der gesetzlichen und dogmatischen Unsittlichkeit befreiten Menschheit!

Die großen Leitmotive, die alle Dramen Ibsens einheitlich durchziehen, klingen gewaltig in den „Gespenstern". Das Stück ist auch eine Ergänzung zu „Nora", Frau Alving büßt, weil sie anders handelte, als Nora. Ihre Selbstläuterung und Veredelung und das vergebliche Aufwärtsringen Oswalds vom Fluche der Vererbung verbinden die Dichtung mit „Rosmersholm", und wie in der „Wildente" und in „Wenn wir Toten erwachen" wird der Darwinismus auf das seelische Dasein übertragen: „Nur die Gesunden haben ein Recht auf das Leben."

Es wäre verspätet, wieder einmal alle wunderbaren Geheimnisse der Dichtung zu deuten. Ihrer Weihe, ihrem läuternden Brande entzieht sich keiner. Auch nicht der Plastik, der vollkommenen Lebendigkeit der Gestalten sei des weiteren gedacht; die bestaunt, wer sie erkennt.

* * *

Die Darstellung der „Gespenster" hat oft mitgewirkt, das Verhältnis des Zuschauers zu diesem Schauspiele zu verschieben. Die Rolle des Oswald verführte zu der virtuosen Ausarbeitung eines Krankheitsbildes, dessen minutiöse Einzelheiten weder der Absicht Ibsens entsprechen — sein Oswald hat bis zum Schlusse die Ansprüche eines denkenden Menschen an unser Gemüt — noch dem Gleichgewichte der Dichtung dienen. Dadurch wurde die ohnedies höchst peinliche Nervenwirkung auf Kosten des größeren Gehaltes verstärkt. Meisterhaft in seiner Art und ein Muster für den

Digitized by Google

erwähnten Typus war der Oswald Ermete Zacconis, den wir im Jänner 1897 in Graz sahen. In der Erinnerung, so klar sie sein mag, stehen wir nicht mehr in seinem Banne, der Dichter hat uns wieder! Und da muß gesagt werden, daß unser Herr Gerhard, ein in der Entwicklung begriffenes Talent, so weit seine Technik auch hinter der des Maestro zurücksteht, sich besser an die Linien Ibsens hielt. Die Auffassung war überraschend gründlich. Nervosität und Gefühl teilten sich gerecht in ihre bejammernswerte Beute. Die Durchführung zeugte für ein schönes Talent, dem eine noch größere Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel gewiß nicht vorenthalten bleiben wird. Eine Ibsen-Leistung hohen Ranges bot Fräulein Sussin als Mutter Alving. Wunderbar wich die Umschleierung der Persönlichkeit unter den Strahlen des Schmerzes. Kein rhetorisches Unterstreichen fälschte die Sprache Ibsens. In der nicht leichten Rolle der Regine trat ein jugendliches Fräulein Fritzi Schaffer zum erstenmal auf. Merkwürdig sogar war die Reife des herben Mienenspieles, der kalte, stechende Blick. Es steckt Verstand in der jungen Dame! Aber dieser genügend raffinierten Regine fehlte noch der „herrliche Leichtsinn", wie Oswald sagt.

„Ein Volksfeind."

Schauspiel in fünf Aufzügen. — 8. Juni 1901.

In dem Gedichte Ibsens: „An meinen Freund, den Revolutionsredner" heißt es:

„Von den Revolutionen kenn' ich nur eine,
Die nicht bald verpfuscht ward in eine feine.
Sie hat vor den später'n des Alters Glorie:
Ich meine natürlich die Sündfluthistorie.
Doch damals ward schon der Teufel betrogen,
Weil Noah im Kasten sich durchgelogen.
Was meinst, wir machen sie besser als Kenner: —
Und dazu bedarf's der Redner und Männer.
Ihr sorgt für das Wasser, wie laut man auch schnarche;
Ich leg' 'nen Torpedo unter die Arche!"

Digitized by Google

Torpedos, unter die Welt der faulen Kompromisse gelegt — sind Ibsens Dramen. Eine dieser Bergpredigten ist „Ein Volksfeind". Es gehört zu jenen Ibsenschen Schauspielen, die sich längst die „kompakte Majorität" des Theaterpublikums gewonnen haben. Wenn von Zeit zu Zeit der herrliche Gewitterregen wiederkehrt — allzu oft mutet man dem Publikum die schonungslose Wahrheit nicht zu — dann ist es immer ein Fest der freien Geister.

Die Kritik hat die Pflicht, den Kampf für die schaffenden Meister gegen Philisterei und engherzige Überlieferungen zu führen und hohe Interessen vor Schädigung zu schützen. Wer den Kampf für den Fortschritt gegen die Erstarrung führt, muß es sich, obwohl er es besser weiß und sich von einseitigem Doktrinarismus und literarischem Parteigeiste frei fühlt, gefallen lassen, zur Gemeinde jener „Unbedingten" gezählt zu werden, die im Schatten, nicht im Lichte ihres Mahommed stehen. Als noch um Richard Wagner gekämpft wurde, ließ sich mancher ruhig Parteifanatiker nennen, der ein verständnisvoller Verehrer war und an dessen Unbefangenheit heute niemand zweifelt.

Ibsen selbst ist ein Parteiloser. Es haben ihn die literarischen, sozialen und politischen Sekten für sich in Anspruch nehmen wollen, und immer wieder betrübte er sie herzlich. Sein konsequenter Naturalismus erhob sich von der wundervollen Wirklichkeitstreue der engsten menschlichen Verhältnisse in romantische und mystische Regionen und in „Wenn wir Toten erwachen" bis an die Schwelle des Metaphysischen; und als ihn, den unerbittlichen Feind der gesellschaftlichen Lüge — nicht der Gesellschaft — die Sozialdemokraten schon als „Genossen" punzieren wollten, da schleuderte er ihnen durch sein Ebenbild, den „Volksfeind" Stockmann, die Verhöhnung der brutalen Masse hin, die, geleitet von Parteigötzen, eine ungeheure Mehrheit von dummen und bildungslosen Leuten darstelle, während die Führung der Menschen allein der geistigen Aristokratie, den Adelsnaturen, gebühre.

Digitized by Google

„Was ist denn Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn!" — und: „Der Starke ist am mächtigsten allein" — diese zwei Schillerschen Worte sind die Leitmotive des „Volksfeind". Wie aus dem Kleinsten das Größte, aus dem stofflich eng beschränkten Beispiele das Allgemeingiltige abzuleiten ist, das erfahren wir an der tragikomischen Satire dieses Schauspieles. Die niederträchtigen Erscheinungen, die die Streitsache in der kleinen norwegischen Stadt zutage fördert, sie wiederholen sich überall und immer. In dieser klassischen Vollkommenheit des Typischen, in der blutigen Schärfe der lachenden Ironie ist die Beglaubigung für den Lustspieldichter Ibsen gegeben. Der Idealmensch Stockmann in seiner Singularität zeigt wieder des Dichters hohe Kunst, mit zwingender Psychologie das Außergewöhnliche wirklich zu machen. Den Kampf gegen die „kompakte Majorität der Dummen und Schlechten", gegen die „Spitzen der Partei" (man erinnere sich an Bismarcks Wort von den Parteigötzenbildern), gegen die verlogene öffentliche Meinung führt Ibsen am großartigsten mit dem Buchdruckerei- und Zeitungsbesitzer Aslaksen und dessen Redakteuren durch. „Aslaksen" — das ist ein Gattungsname geworden, Name und Mann decken die Gattung so herrlich, daß die Kenner gewisser erbaulicher Verhältnisse in manchen Szenen aufschreien möchten vor boshaftem Vergnügen. Dieser „unabhängige freisinnige Volksbote", dessen Herausgeber stets die Worte „Vornehmheit, Mäßigung, Besonnenheit" im Munde führt, dieses nach allen Windrichtungen sich der wankelmütigen Masse in bodenloser Charakterlosigkeit anschmiegende Blatt, ist es nicht ein über die Marken der Heimat hinaus hochgeachtetes Unternehmen?! „Die Redakteure leiten doch die Zeitung?" — sagt Stockmann. „O nein!" — erwidert Aslaksen, „das tun die Abonnenten", und er setzt zynisch auseinander, aus welchen Elementen das Gemenge seiner spekulativen Allerweltsüberzeugung besteht. Er belehrt seine Redakteure, die Regierung nur unentwegt tapfer anzugreifen, die Herren dort oben stünden ja fest, aber mit den Spitzen im Orte dürfe man es sich nicht verderben. Wie der Name

Digitized by Google

„Aslaksen", so gibt es noch manch anderes geflügelt gewordenes Wort im „Volksfeind"; so beispielsweise: „Man zieht nicht seine besten Kleider an, wenn man für Recht und Freiheit spricht." Die Volksversammlung im vierten Akte ist ein Zeitgemälde, dessen Farben, wie die der alten Maler, nicht verblassen werden.

* * *

Mit der Aufführung des „Volksfeind" hat das Deutsche Theater (Direktion Brahm) kurz vor Schluß seiner Berliner Saison den größten Erfolg dieses Jahres erzielt. Das Stück war schon oft und stets mit großer Wirkung über die Berliner Bühnen gegangen, das Deutsche Theater aber machte es zur Neuheit. Wir durften nun in Graz diese Darstellung sehen. Es heißt Ibsen neu entdecken, wenn man ihn so spielt! Referent wohnte am 15. April 1891 der Aufführung des „Volksfeind" im Wiener Burgtheater bei. Es war eine schöne Aufführung, in manchen Teilen (ich erinnere mich Devrients, Schönes, Römplers) der des Deutschen Theaters ebenbürtig. Aber wie taugten Sonnenthal und Kraftel in ein Ibsensches Gedicht? Ich unterschätze Sonnenthal im französischen Konversationsschauspiele älterer Fasson nicht, doch von der Natürlichkeit und Tiefe Ibsenscher oder Hauptmannscher Gestalten ist seine Art grundverschieden. Er kann gar nicht aus seiner Haut und gab demnach den Doktor Stockmann, der die beste Stütze seines schlichten Heldentums im spröden, gutmütigen und heiteren Temperamente hat, weich und tränensatt, mit monumentalen Manieren. Bassermann dagegen, der Künstler des Deutschen Theaters, war die ehrliche Naivetät selbst. Der sächsische Hofschauspieler Wiene, der im Jahre 1894 hier gastierte, nahm den „Volksfeind" aus demselben Thon wie Bassermann; in der Auffassung dem Wienes ähnlich, war der Bassermannsche Stockmann noch mehr aus der Vollnatur des Schauspielers herausgegeben. Ein großes Kind, ein „reiner Tor", rührend in seiner Ver-

Digitized by Google

traumesseligkeit, ergreifend in der heroischen Wahrheitstreue und Herzensgüte — das war unser Stockmann! Was einst als Mangel ästhetischer Ausbildung gegolten hätte: das Eckige in den Bewegungen, nun stand es im Dienste der kunstvollendeten Charakteristik; und wenn kein alter Weimarer Schauspieler anders, als Gesicht und Figur dem Publikum zugekehrt, sprechen durfte, so zeigte Herr Bassermann in unbegrenzter Bewegungsfreiheit während einer ganzen Szene des fünften Aktes den Zuschauern den Rücken, ohne daß hierin ein Übermaß von Natürlichkeit empfunden worden wäre. In alter Zeit hätte vielleicht auch die zum Gesange gewiß ungeeignete Stimme des Schauspielers dessen Wertschätzung beeinträchtigt; heute wünscht man vom Schauspieler nicht mehr, daß er singe, und wenn ein schönes Organ auch selbstverständlich immer ein Vorzug ist, so schmälerte doch nichts den frohen Dank, den Natur, Temperament und Kunstverstand durch das Instrument dieser Stimme uns abstatteten.

„Die Wildente."

Schauspiel in fünf Aufzügen. — 28. März 1904.

Es war im April 1891. Vom Norden kam der erste Frühlingssturm. Die neue Dichtung pochte an die Tore von Wien. Die theatergeschichtliche Revolution, die wenige Jahre vorher in Berlin die große Umwertung der Werte herbeigeführt hatte, fand an der Donau ein Nachspiel. Direktor Burckhard führte Ibsen und Hauptmann im Burgtheater ein, — unter welchem Widerspruche der zünftigen Zuschauer und Rezensenten! — und das Volkstheater wetteiferte in moderner literarischer Beflissenheit. Der Kampf war nicht so elementar, nicht so grundaufwühlend wie in Berlin, der Sieg verhältnismäßig leichter, aber auch, wie alles im wandelbaren Wien, nicht von so stetigen, bedeu-

Digitized by Google

tenden Folgen. Das gegenwärtige Durchschnittsrepertoire der Wiener Schauspielhäuser beweist es, und Schreiber dieser Zeilen, dem es just vergönnt war, die Jahre 1889 und 1890 in Berlin, die Jahre 1891 und 1892 in Wien mitzuleben, kann es aus eigener Wahrnehmung bestätigen. Immerhin ließ auch in Wien der Zug der 13 Jahre Spuren zurück. Als in jenem April 1891 der alte Ibsen persönlich nach Wien kam, da veranstalteten allerdings Burg- und Volkstheater zu Ehren seiner Anwesenheit Aufführungen seiner Werke. „Der Volksfeind" und „Die Kronprätendenten" wurden im Burgtheater mit vornehmer Zurückhaltung des Logen- und Parkettpublikums, „Die Wildente" im Deutschen Volkstheater mit einem rechtschaffenen Theaterskandal aufgenommen. Ein großer Teil der Kritik schrieb damals, als die neugeprägten kritischen Münzen noch keinen sicheren Kurswert hatten, sehr „ungnädig" über Ibsens Dramen, und bei dem Ibsen-Bankett waren wir von der Zeitungskritik unser drei und nur wenige Hofschauspieler anwesend. Man sagt, die Zeiten ändern sich; aber ändern sich im Ernste die Menschen? Als das Premièrenpublikum des Volkstheaters „Die Wildente" — eine vortreffliche Aufführung mit dem unvergleichlichen Hjalmar Mitterwurzers — bei offenem Vorhange verhöhnte und fast nur die Besucher der „minderen" Plätze den Kampf für das tiefernste Werk aufnahmen, da saß der große Alte mit steinerner Ruhe in seiner Proszeniumsloge und blickte mit stillem Lächeln auf das wüste Gewoge herab. Was konnte ihm, dem unerbittlichen Kämpfer, dies bißchen Gewüte gelten, das überdies viel weniger ernste Leidenschaft verriet, als die einstigen Berliner Literaturschlachten und deutlich in die geliebte Wiener „Hetz'" ausartete?! Nach Schluß der Vorstellung blieb das Publikum noch ziemlich lange versammelt. Man pfiff sich gegenseitig artig ins Gesicht und klaschte sich nicht minder höflich knapp in die Ohren. Da erhob sich der Mann mit der Löwenmähne in seiner Loge und verneigte sich, als saldiere er mit bestem Danke die Erregung der Geister, dreimal gegen die Tobenden . . . . .

Digitized by Google

Im Jahre 1896 wurde „Die Wildente" trotz alledem ins Repertoir des Hofburgtheaters aufgenommen. Aus dem Burgtheater flatterte sie gestern endlich auch nach Graz.

„Die Wildente" wird mit Recht Ibsens „grausamstes und bitterstes Stück" genannt. Wie ein Flagellant zerfleischt der Dichter sich und seine Mission, die „ideale Forderung". Der scharfblickende Idealist scheint hier an der Wahrheitsfähigkeit der Menschen zu verzweifeln. Was sagt das Drama? Ein ganz auf Lüge gebautes Haus erhielt sich jahrelang behaglich und wäre nie zerstört worden, hätte nicht ein ungeschickter Eiferer die Brandfackel der Wahrheit unters Dach geworfen. Gerade die Besseren und diejenigen, die die Lüge ausrotten wollten, gehen in der „Wildente" an totalem Bankerotte zugrunde. Das ist Bodensatz herbster Erlebnisse. Aber fühlen wir wirklich nur den Groll, nicht auch die — Liebe? Wie Hölderlin seinem Deutschland zürnte und es schmähend ans blutende Herz schloß, so Ibsen die menschliche Kreatur, der er sehnsuchtsvoll den Weg zu lichten Adelshöhen weisen möchte. Er erkennt: Rauh und mühsam ist der Steig und niemals werden alle folgen. Da ruft er sich zu: Dämpfe den Eifer, vergeude nicht die Kraft für jene, die nicht zu retten sind. Einmal angeschossenes Flugwild — die Wildente! — kann die Flügel nicht mehr heben. Halte dich an die Gesunden und an die, die noch genesen können! Das ist in diesem „pessimistischen" Drama die Begrenzung, die Ergänzung, — die Befreiung seiner Welt- und Lebensanschauung. Und wunderbar stimmt dazu ein Wort des Dichters Theodor Fontane, des greisen und vornehmen Opponenten der öffentlichen Meinung, in der Rezension der „Vossischen Zeitung" (1887): „Liegt nicht auch in der Unterwerfung eine Erhebung und ist nicht die Resignation auch ein Sieg?"

Ja, dem törichten Idealismus gilt hier in der Tat der Kampf. Dieser Kampf wird mit dem scheinbaren Untergange der „idealen Forderung" Ibsens bezahlt. Nur zum Scheine! Aus der blutigen Tragiparodie funkelt es: „Die

Digitized by Google

Durchschnittsmenschen brauchen die Lebenslüge." Der „Durchschnittsmensch" in der „Wildente", der hohle Selbstbetrüger, Phraseur und Komödiant Hjalmar Ekdal, drückt dem ganzen Typus einen Stempel auf: So seid Ihr! O Welt, so sind sie! — Da Ibsen sein Bestes an die Hjalmar Ekdals verschwendet hat, stößt er ein gellendes Lachen aus über seinen „Wahrheitsparoxismus", sein „Rechtschaffenheitsfieber", geißelt er sich in der Gestalt des Fanatikers Gregor Werle, der in blindem Doktrinarismus Unheil auf Unheil häuft, ein schuldloses Menschenkind ums Leben bringt und endlich zur vernichtenden Erkenntnis gelangen muß, daß er „der Dreizehnte bei Tische" ist . . . Was aber bleibt uns dennoch zurück? Nicht der Groll über die Torheit des Weltverbesserers, nein, der läuternde Gram über diese faule Welt, die Edelsinn zur Torheit macht. So ehrlicher Hohn wirkt blutreinigend.

Der alte Ekdal war an Stelle des Schuldigen, des reichen Werksbesitzers Werle, ins Zuchthaus gekommen und ist seither ein geistig gebrochener Mann. Der Übeltäter findet sein Gewissen ab; er verheiratet den Sohn seines Opfers und richtet ihm ein photographisches Atelier ein. Daß Werle, der praktische Mann, dabei auch eine abgelegte Geliebte versorgt, — was tut's? Hjalmar Ekdal, der gnädig Verheiratete und Eingerichtete, kennt ja diese Umstände nicht. Und wenn er sie kennen lernen, wenn er erfahren würde, daß sein „trautes Heim" im Grunde morsch und faul ist? Eine Pose vor dem Spiegel, das wäre alles! Das ist in der Tat auch alles. Denn Hjalmar kommt nach 15 Jahren zur Erkenntnis. Ein merkwürdiges Spiel der Natur will es, daß gerade der steinharte alte Werle einen schwärmerischen hochsinnigen Sohn besitzt. Gregor Werle hat sich vor 15 Jahren von dem sittenlosen Vater, der die Mutter zu Tode kränkte, abgewendet. In der Einsamkeit des Hochwaldes bildete sich Gregor eine Religion, die auf der idealen Forderung nach unbedingter Wahrheit aufgebaut ist. Er durchblickt, unter die Menschen zurückgekehrt, den verlogenen Zustand in der Familie seines Jugendfreundes

Digitized by Google

Hjalmar und den Betrug seines Vaters. Freudig beschließt er, seine Lebensaufgabe damit zu lösen, daß er Hjalmar von der Unlauterkeit seiner Ehe, seiner Häuslichkeit überzeugt. So meint er gut zu machen, was der Vater verbrach. In Gregors wasserblauen Träumeraugen erscheint eben der junge Photograph als eine herrliche Individualität, die in dem unerkannten Sumpfe seiner Umgebung zu verderben droht. Wie schlecht kennt Gregor den Hjalmar und die Menschen, wie kennt und enthüllt der Dichter den Hjalmar und die Menschen! Der Photograph, so sehr uns seine übertünchte Hohlheit im schonungslosen Lichtbilde erschreckt und anwidert, ist ja doch nur einer von ungezählten, nicht schlechter als jene anderen Lebewesen, deren größere Zahl man schlankweg „die Leute“ nennt. Und so kreißt denn der Berg und gebiert ein Mäuschen. Denn nach dem heiligen Wahrheitsopfer Gregors, der dem Freunde die Binde von den Augen nimmt — was geschieht? Hjalmar macht eine theatralische Szene, gefällt sich in allen Superlativen großer Seelen und beruhigt sich bei Kaffee und Butterbrot. Anders kann der Mann mit dem falschen Pathos gar nicht; für die Zwecke seines „Retters“ ist er verloren. So schlösse das Drama mit einer lustigen Dissonanz des Hohnes, klänge darein nicht auch der tragische Ton einer reinen Kinderseele.

Die Tragödie der kleinen Hedwig — in gewissem Sinne ein Vorbild der Hannele-Dichtung. In Hjalmars Ehe ist das Kind aufgewachsen, ob aus seiner Ehe, bleibt dunkel. Die Natur hat keine Zunge. Aber ihre ewigen Gesetze der Vererbung können sich durch erblindende Augen verkünden. Der alte Werle, so heißt es, und Klein-Hedwig sind beide in Gefahr, das Augenlicht zu verlieren . . . Die vierzehnjährige Hedwig hängt mit der hingebungsvollsten Liebe an Hjalmar; „Vater“ ist ihr Abgott, ihr Einziges und Alles. Wie nun Gregor seine „Lebensaufgabe“ an Hjalmars Ehe löste, da ist dem Poseur Hjalmar das harmlose Kind mit seinem überschwenglichen Herzen gerade gut genug, sich vor der Kleinen großartig in Szene zu setzen.

Digitized by Google

Er deklamiert über den Betrug an seinen väterlichen Gefühlen und stoßt das schuldlose Kind mit grausamen Worten von sich. Durch Hedwig hoffte der Phantast Gregor das Werk einer schöneren Wiederaufrichtung von Hjalmars Ehe zu vollbringen. Er sprach dem schwärmerischen Kinde von einem Liebesopfer. Des Liebsten, das Hedwig habe, einer halblahmen Wildente, möge sie sich entäußern. Der Vogel ist das mystische Zeichen der Dichtung, ihr vielfältiges Symbol. Wildenten, vom Jäger schlecht getroffen, tauchen auf den Grund des Wassers unter und verenden, festgekrallt im Tange, oder der Hund holt sie aus der Tiefe. Wildenten, so spiegelt wechselnd der Vergleich, sind sie alle, diese vom Leben verwundeten Menschen des Schauspieles. Gregor Werle will der wackere Hund sein, der sie aus der Tiefe rettet. Ist er der Fänger, oder ist er nicht selbst auch ein verwundeter Vogel oder ist er nicht auch der Jäger? Sein Retterwahnsinn treibt Klein-Hedwig in den Tod. Mit seinen großen Rätselaugen hat das Kind so tief, als ahne es alles Unbewußte, in den Schmerz geblickt, da der geliebte Vater es von sich stieß. Jetzt vollbringt Hedwig das Liebesopfer. Nicht auf das Lieblingstier, auf die eigene Brust drückt sie die Pistole ab. Das Mädchen holt keiner mehr vom Tang aus der Tiefe .... Und Hjalmar? Er richtet Drohworte gegen den Schöpfer. „Sehen Sie," meint darauf der Wahrheitsapostel Gregor, sich an einem letzten Troste haltend, „wie der Schmerz alles Erhabene in ihm freimachte? Hedwig ist nicht vergeblich gestorben." Aber ein kluger und nüchterner Mann antwortet: „Erhaben werden die meisten Menschen, wenn sie voll Schmerz an einer Leiche stehen. Aber wie lange, glauben Sie, wird bei ihm die Herrlichkeit währen? ... In dreiviertel Jahren ist für ihn die kleine Hedwig nichts, als ein schönes Deklamationsthema." — Dieser kluge Mann, der Naturwissenschafter Dr. Relling, sagt auch das böse Ibsen-Wort: „Das Leben könnte schon ganz gut sein, wenn wir nur vor diesen Gläubigern verschont blieben, die uns Armen das Haus einlaufen mit ihrer idealen Forderung." Er will in den

Digitized by Google

Durchschnittsmenschen die Lebenslüge aufrecht halten. Behält er an der Leiche der kleinen Hedwig Recht? Nur mit dem Vorbehalt, daß gerade Hedwig von der Lüge getötet wird! Das Kind ist aus dem Stoffe, aus dem Gott die schönere Welt baut; deshalb geht es in dieser Welt tragisch in den Tod.

In der „Wildente" steht Henrik Ibsen auf der vollen Höhe seines Lebenswerkes. Aus der Welt der Tatsachen öffnet er den Einblick in des Lebens geheimnisvolle Tiefe. Die Menschen, die wir da wandeln sehen, leben wahr und echt mit allen ihren Lügen, mit jedem ihrer Worte. Kein kleinster Druck der Hand drückt ihnen das „Gute" oder „Böse" auf, sie sind gut und böse, sie sind Menschen. Wie herrlich ist diese Echtheit gerade an der bescheidenen, ungebildeten Gina, Hjalmars Frau. Sie trägt ihre Schuld wie das Leben: gelassen duldend. Was ist Torheit? Was ist Weisheit? Dieses Weib ist stumpfen Sinnes; aber, als Gina mit Hjalmar die Leiche der kleinen Hedwig trägt, spricht sie: „Einer muß dem anderen helfen; jetzt haben wir sie jeder zur Hälfte, das weiß ich." O wie sie sprechen, diese von Ibsen durchschauten Menschen! Kein Wort, das der Dichter ihnen liehe, und doch spricht aus ihren Worten des Alltags der Seher und Dichter, doch klingt in ihnen die Tiefe und die Weite.

Das Publikum, das unser Stadttheater füllte, saß lautlos im Banne der Dichtung, die vielen rätselhaft, allen bedeutend sein mochte. Beifall gab es nach jedem Aufzuge reichlich. Er war auch der Dank für die Wiener Burgschauspieler, die „Die Wildente" nach Graz brachten.

Digitized by Google

„Rosmersholm."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 21. Oktober 1901.

Die Erziehung zu Adelsmenschen, das ist die Sendung des Johannes Rosmer in „Rosmersholm". Rosmer und Rebekka läutern sich zu den reinen Höhen des Menschentums, aus Schuld und Wirren trägt sie die tiefe Sehnsucht nach Freiheit und Frohsinn („nur Schuldlosigkeit ist Glück") empor zum — Tode. Der grenzenlose Idealismus Ibsens pocht hier an die Pforten des Irdischen, die er in „Wenn wir Toten erwachen" öffnet.

Auf Rosmersholm, dem düsteren Ahnensitze eines Geschlechtes, dessen Sprossen von der Wiege bis zum Grabe niemals lachen, leben der Pastor Rosmer und dessen kranke Frau. In den Ketten der treu gehüteten Ehe und der übernommenen konservativen Weltanschauung schmachtet sein schwaches, aber vom schlummernden Freiheitsdrange erfülltes Gemüt. Rebekka West zieht ein, ein Weib von fast ruchloser Vergangenheit, sinnlich und klug, alles Geistigen und Schönen fähig. Rebekka will Besitz ergreifen von Rosmer. Sie schüttelt von dem Manne den Glauben der Väter und erfüllt ihn mit der Mission, hinauszutreten ins Leben und mitten durch schreitend durch den kleinen, wüsten Hader der Parteien, ein Beglücker, ein Erzieher der Menschen zu werden. So rein und erhaben ihr Werk scheint, der Dämon stiftet und fördert es, die wilde, heimliche Glut des Begehrens. Niemand ahnt, daß sie es ist, die die stille, leidende Frau bis ins Lebensmark vergiftet und ihr den Glauben einflößt, sie müsse weichen, um Rosmer frei und glücklich zu machen. Die arme Frau Beate räumt den Platz, sie stürzt sich vom Steg ins Wasser — ein selbstloser Opfermut der Liebe, den wir fromm und trauernd verehren.

Nun tritt die wunderbare Wandlung ein. Tiefe Schatten liegen auf Rosmersholm, der Selbstmord seiner Frau erfüllt Rosmer mit unbestimmtem Schuldbewußtsein, er kann

Digitized by Google

den inneren Frohsinn nicht finden. Wohl ist er frei geworden, wohl hat er sich von seinen bisherigen frommen Freunden und den Überlieferungen getrennt und in inniger, reiner Geistesgemeinschaft mit Rebekka, die er als guten Engel ehrt, zur großen Aufgabe gerüstet. Doch das Glück fehlt ihm, das den Mut gibt. Gedrängt von niederen Verdächtigungen der Außenwelt, glaubt er es zu ergreifen, als er Rebekka seine Hand bietet. Und nun?! Sie jauchzt einen Augenblick auf im Erwachen der alten frohen Leidenschaft der Liebe, dann aber bricht sie in sich zusammen. Geläutert an Rosmers edlem Sinne, ist sie erfüllt von dem Bewußtsein, daß sie dem geliebten Manne nur Ruhe schaffen kann, wenn sie sein Schuldahnen tilgt, die Wahrheit auf sich nimmt. So legt sie, ihr Glück zerstörend, ein Geständnis dessen ab, was niemand wissen, niemand sagen konnte außer ihr. Mit dieser Tat beweist sie den Adel, den sie errungen. Rosmer jedoch droht durch die furchtbare Enttäuschung aus aller errungenen Höhe in die Tiefe seiner Schwäche gestürzt zu werden. Ihm ist jetzt die lautere Wahrheit zur Lüge geworden. Da beweist ihm Rebekka, daß sie wirklich die Wahrheit und den Adel der Seele sich erkämpft hat, das Liebesopfer seiner Frau, es soll auch das ihre sein, sie geht den Weg, den Beate gegangen. Mit dem Sprunge in die Tiefe überzeugt sie ihn von ihrer Läuterung, und Rosmer, beseligt, weil seine Sendung an der Veredlung dieses Weibes, das er liebt, ohne das er nicht leben kann, gelungen, folgt ihr stolz und froh in den Tod. Das Sterben der beiden ist der Triumph des Schönen auf Erden.

Die trotz ihrer wunderbaren Klarheit auch für feinempfindende Zuhörer schwierige Dichtung erweckt unser Entzücken mit dem Vollbesitze aller großen Geisteszüge Ibsens. Wie notwendig entfaltet sich das komplizierte Innenwesen Rebekkas, in das wir den vollen Einblick erst mit ihrem letzten Worte gewinnen! Objektiv, als sei er einer, der als fremder Beobachter mitten im Kreise dieser Menschen stünde, läßt der Dichter die Ereignisse der Seele an sich herankommen; er deutet sie nicht, er greift nicht ein,

Digitized by Google

er läßt die Seele sich selbst entwickeln. Der hohe ethische Geist der Dichtung erfüllt uns ganz. Und wie sprüht das Leben aus allen Gestalten, wie wird das Wesen der politischen Parteien und ihrer Kämpfer bis auf den Grund klar und deutlich! Es ist uns, als träte Selbsterlebtes vor unser Auge. Mit welcher Sicherheit griff der Dichter das Charakteristische in tausend Zügen heraus! Ich erinnere an den schändlichen Schmähartikel der Zeitung, der Rosmers und Rebekkas Herzensgeheimnis dem Schmutz und Kot preisgibt. Und der nächste Blutsverwandte ist die trübe Quelle dieser Gemeinheit ... Der an der Schlechtigkeit der Welt bankerott gewordene Idealist Brendel spricht: „Peter Mortensgard (der Redakteur) ist der Häuptling und Herr der Zukunft. Ich habe niemals vor dem Antlitze eines größeren gestanden. Peter Mortensgard hat die Kraft zur Allmacht in sich. Er vollbringt alles, was er will. Denn Peter Mortensgard will nie mehr als er kann. Peter Mortensgard ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben."

„Die Frau vom Meere."

Schauspiel in fünf Aufzügen. — 10. Oktober 1904.

„Ich kann nicht (entsagen), weil ich nicht will und nicht mag, ich will nicht, ich mag nicht, weil ich nicht kann."

(Brief Gottfried August Bürgers an Goeckingk.)

Den Sommer 1886 verbrachte Ibsen auf dem dänischen Jütland. Jäger, der Verfasser der nordischen Literaturgeschichte, erzählt von seinem damaligen Zusammensein mit dem Dichter: „Immer wieder kam er in seinen Gesprächen aufs Meer zurück. Immer fand man ihn des Morgens, wenn er seinen Vormittagsspaziergang machte, am Strande stehen, ins Meer hinunterblickend. Er konnte so oft halbe Stunden lang unbeweglich stehen. Wenn wir uns dann später beim Mittagstische trafen, fing er plötzlich und un-

Digitized by Google

motiviert an davon zu reden, was er dort unten auf dem Grunde des Wassers gesehen. Er sprach von dem wunderlichen Leben auf dem Meeresgrunde, von den Krabben, den „Kreuzkobolden" und ihren Mitkrebsen, die ihren schutzlosen Hinterkörper in die leeren Häuser der Wellhornschnecke stecken. Und das ganze Leben dort unten, pflegte er zu sagen, sei doch nur eine wunderliche Variation des Lebens hier oben auf der Erde unter den Menschen." Während jener Zeit arbeitete Ibsen an seinem Schauspiele „Die Frau vom Meere", das er später in München vollendete.

Das Meer gibt diesem Schauspiele den Grundakkord. Das unendliche, unergründliche, das lockende und abschreckende, das „grauenvolle" Meer — —. Seine Wogen rauschen und brausen durch die Dichtung, ihren Menschen ein engvertrautes und fremdes Element. Und aus der grünlichen Tiefe, wie aus Nebel geballt, wachsen Gestalten. Fast dünken sie uns Gebilde des Märchens, des phantastischen Traumes, und doch sind sie voll wahrhaften Lebens, von einer inneren Wirklichkeit, an der alles uns klar wird, — auch daß es in der tiefen Brust ein ewiges, geheimnisvolles Dunkel gibt. Die Mystik des Meeres im Leben des Menschen. Für Ellida Wangel, die „Frau vom Meere", und den „fremden Mann" ist das Meer ein Gleichnis und doch auch mehr als ein Gleichnis. Das Gleichnis besteht zwischen der freien Flut, die über alle Dämme bricht, und diesen Seelen, die ins Grenzenlose drängen; es ist der Naturtrieb, der die Woge mit der Woge zusammentreibt, wie hier das Meerweib und den Meermann. Das Gleichnis erstreckt sich sogar auf die Augen des Fremden, die die Farbe wechseln wie die See, Augen, die, als unheimliche Zeugen der Natur, sich auf das Kind vererbten, das Ellida von einem anderen Manne empfing. Das Übersinnliche des Gleichnisses hat aber auch rein physische Erklärungen. Im ganzen Verhältnisse der organischen zur anorganischen Natur bewundern wir das Anpassungsvermögen der Lebewesen an die leblose Welt. Den Wurm schützt seine Erdfarbe vor dem Schnabel des Vogels.

Digitized by Google

Tief in das Wesen der Seemannsvölker ist der Charakter des Meeres gedrungen. Ihre Sagen, ihre Lieder bekunden es aus alter Zeit. Zum Höchsten gesteigert finden wir dieses Naturgesetz in Ellida, der Tochter des Leuchtturmwächters, und in dem Manne, der auf dem Festlande ein Fremder heißt und ist, weil sein Leben allezeit draußen auf der See gelegen war. „Der Mann ist wie das Meer," sagt Ellida, und ihrem angetrauten Gatten, der sie gegen ihr Verlöbnis und den Ehespruch des Elementes in den Käfig der Versorgungsehe geführt hat, dem landehrlichen Dr. Wangel ruft sie zu: „Wohl kannst du mich hier zurückhalten! Dazu hast du Macht und Mittel und das willst du ja doch auch tun! Aber meine Seele, — meine Gedanken, — dieses ganze lockende Sehnen und Begehren — das kannst du nicht in Fesseln schlagen! Das wird streben und stürmen — ins Unbekannte hinaus, für das ich geschaffen war, — und das du mir verschlossen hast!" Wie Nora aus dem Puppenheim ins Leben, so will Ellida in ihr freies Element, — beide ruft es hinaus aus dem Gefängnisse einer falschen Ehe, die doch alle konventionellen Zeichen des sogenannten heiligen Ehestandes trug, beide fordern das Recht ihrer Persönlichkeit.

Auf den thematischen Zusammenhang zwischen „Nora" und der „Frau vom Meere" ist oft verwiesen worden. Dieser Zusammenhang aber besteht zwischen allen Dramen Ibsens; alle sind die Glieder eines Lebenswerkes. Als ein roter Faden, als eines der Ibsenschen Leitmotive zieht durch diesen Kampf der Fluch der unwahren Ehe. Schon im lieblichen Jugendgedichte, im „Fest auf Solhaug", ist das dem Manne verkaufte Weib die tragische Gestalt. Das Anathema über die Ehe, die nicht oder nicht mehr durch die Seelengemeinschaft geheiligt ist, predigt fast jedes Schauspiel des Dichters; am Bunde der Lüge („Nora") oder an dessen Folgen („Gespenster") reift das Verhängnis der gesellschaftlichen Verlogenheit, Feigheit und Schwäche. In „John Gabriel Borkmann" wird dem Verbrechen der unwahren Ehe das ebenbürtige entgegengestellt, daß Menschen

Digitized by Google

sich trennen, die der gleiche Ruf erfaßt hat und die Blüten auf demselben Aste waren. Und das Gesetz der rücksichtslosen Vereinigung dessen, was Natur zur Einheit geschaffen hat, verkündet der erhabene Epilog von Ibsens Leben und Schaffen: „Wenn wir Toten erwachen."

Die „Frau vom Meere", die Tochter des Leuchtturmwächters, hat sich einst mit dem Untersteuermanne eines amerikanischen Schiffes verlobt, das im stillen, kleinen Hafen ihrer Heimat eingelaufen war. Nichts wußte sie von dem fremden Manne, nicht einmal den Namen. Aber das Grauenvolle, das von ihm ausging wie vom Meere, das Lockende und Schreckende, in dem Weibe wie in diesem Manne lebend, es hat sie von Natur aus vermählt, es nahm ihr allen Willen zum Widerstande. Einen Schlüsselring zog der Fremde hervor, steckte seinen und Ellidas Fingerreif daran und warf die Ringe weit hinaus ins Meer. Das, sagte er, sei die Vermählung. Der Fremde beging einen Mord und mußte fliehen. Ellidas Seele blieb ihm verfallen. Durch das Gelöbnis? „Gelöbnisse" — so spricht, nach Jahren wiederkehrend, der fremde Mann — „Gelöbnisse binden niemanden; weder Mann noch Weib; wenn ich so unerschütterlich an dir festhalte, so geschieht es, weil ich nicht anders kann."

Viele Jahre vergingen. Ellida war die Frau des Witwers Dr. Wangel geworden, der damals fast schon erwachsene Töchter hatte. Der redliche kluge Mann hegt und liebt sie, und auch Ellida gewinnt in dem Zusammenleben den Gatten lieb. Aber eine wahre Ehe ist es nicht geworden. Denn Ellida war dem Manne nicht freiwillig gefolgt, vielmehr unter dem Zwange ihrer Armut. Sie hatte eine „Kaufehe" geschlossen nach einem Treubruch, nach einem — Ehebruch. Denn —: „Siehst du, wir können darüber nicht hinweggehen, daß ein freiwilliges Versprechen vollauf so bindend ist wie eine Trauung." Und obwohl sie dem zärtlichen Gatten herzlich ergeben ist, bleibt sie ihm, seinem Hause, seinen Kindern fremd. Es liegt etwas zwischen ihnen, etwas Ungestandenes:

Digitized by Google

das ist das Grauen, das ist das Recht des fremden Mannes, der verschollen in der Welt irrt und dessen Macht als „Wirkung in die Ferne" lockend und schrecklich und ungeschwächt aufrecht bleibt. Oft will Ellida Schutz suchen vor dem Grauenvollen in der sicheren Hut ihres Gatten, dann aber treibt es sie wieder fort in Pein und Not, hinab zum Meeresstrande, in die uferlose Sehnsucht, die sie mit jenem Fremden vermählt hält. Und davon schweigt sie vor ihrem Manne all die Jahre her. Sie hat auch noch geschwiegen, als das Kind zur Welt gekommen war, das die entsetzlichen farbenwechselnden Augen des Meeresmannes hatte und bald verstarb. Aber seither hat sie mit Wangel nicht mehr als dessen Frau gelebt. Dieses Verschweigen ist das Fundament der Lüge, auf der keine wahre Ehe bestehen kann; denn die wirkliche Ehe ist unbedingtes Vertrauen, ist eine immerwährende Beichte.

Eines Abends — es landete das letzte Fremdenschiff vor dem Anbruche der großen nordischen Nacht — tritt der fremde Mann plötzlich vor Ellida. Wie der fliegende Holländer kommt er, um ihn das Grauen. Doch spricht er nicht mit hohler Stimme, er ist kein „Geist" (wie sehr auch die verzweifelte literarische Interpretation bemüht war, eine Spukgestalt auszuklügeln!), — er fordert in gemessener Ruhe, ohne Drohung und Gewalt, sein Gut. Als wäre er erst gestern geschieden, sagt er: „Guten Abend, Ellida!" „Ich versprach dir ja, wiederzukommen, sobald ich könnte!" „Du kannst dir doch wohl denken, daß ich gekommen bin, dich zu holen!" Und als Ellida, bebend vor seinem Blicke, seinem Worte, ihm zuruft, daß sie vermählt ist, erwiderte er: „Ja, das weiß ich —" und zu dem Gatten: „Da sie aber doch zu allererst mir gehört — —." Einen Tag, bis zur Rückfahrt des Dampfers, gibt ihr der Fremde Frist zur Wahl. Geht sie dann nicht freiwillig mit ihm, so wird er niemals wiederkehren, sind sie einander verloren.

Es beginnt ein Ringen, das so gewaltig ist, wie der Kampf der Elemente. Das Anziehende und das Abschreckende reißen an Ellidas Seele. Und diese Seele, die er nicht ent-

Digitized by Google

behren kann, verteidigt der treue Wangel. Doch wählt er zuerst das falsche Mittel, — dasselbe, mit dem er einst Ellida sich zum Weibe erzwang; an ihrer Unfreiheit will er sie halten. Vergebens fleht sie ihn um Scheidung an nicht um die gesetzliche — denn was sind diesem größeren Menschen die leeren Formen, was gelten Ellida die Sorgen ums künftige Leben?! Es treibt sie von der Ehe fort, je fester Wangel sie ketten will. Da, in dem Augenblicke, als der zum zweiten Male in dunkler Nacht wiedergekehrte Fremde endgiltig zu siegen scheint, wird Wangel zum weisen Arzte, erhebt er sich über sich selbst, begreift er das Wesen der wahren Ehe, die nur aus der Freiheit stammen, in der Freiheit gedeihen kann, und spricht: „Eine andere Rettung ist nicht möglich für dich. Und darum — darum mach' ich den Handel jetzt auf der Stelle rückgängig ... Jetzt kannst du in Freiheit wählen und unter eigener Verantwortung."

„In voller Freiheit und unter eigener Verantwortung." Das ist die Zauberformel. Eine echt Ibsensche Prägung.

Das Drama „Die Frau vom Meere" ist der Kampf zwischen Unfreiheit und Freiheit. Es gibt nur ein Mittel, Ellidas meerverwandten, unbändigen Freiheitsdurst zu löschen: die Freiheit. Ihr die Freiheit geben: d. h. die schwere Schuld tilgen und sühnen, die mit der Kaufehe begangen wurde. In der vollen Freiheit und in der eigenen Verantwortung liegt die ungeheure Macht, die Ellida im Augenblicke befähigt, das „Grauenvolle" zu überwinden, das sie ins Uferlose gezogen hatte. Der fremde Mann hat keine Gewalt mehr über sie. Er taucht unter im Nebel des Meeres.

Nur zweimal hat Ibsen Schauspielen seiner revolutionären Dramenserie einen sogenannten „versöhnlichen" Abschluß gegeben. In der „Frau vom Meere" stirbt keiner. Versöhnung und Erhebung in weit höherem Maße bringt uns freilich die Schneelawine, die in „Wenn wir Toten erwachen" die Befreiten (Rubek und Irene) begräbt, als ihre Füße die leuchtende Zinne des Berges und des Lebens in Schönheit und Liebe er-

Digitized by Google

klommen und beide das höchste Gebot der Natur erreicht haben. Versöhnung und Erhebung gewährt auch der freiwillige Tod Rosmers und Rebekkas („Rosmersholm"), die, zu Adelsmenschen geläutert, nicht leben könnten, wenn sie von der Höhe herabsteigen müßten. Diese Läuterung vom unfreien zum freien Menschen, von der unwahren zur wahren Ehe sucht „Die Frau vom Meere" zu verkünden. Der großen Idee wegen sind wir vielleicht geneigt, die künftige — Akklimatisation Ellidas für möglich zu halten. Volle Sicherheit aber gäbe nur der Untergang, und wenn wir an Ellidas Tiefe glauben sollen, können wir an das dauernde Resultat ihrer Wandlung nur schwer glauben. Ihr Wesen hat mit dem Wangels nichts, — alles mit dem des Fremden gemein. Der Tag wird bald kommen, an dem sie es wieder erkennt. — Der Vereinigungsschluß in diesem Schauspiele macht es deutlich, daß „Die Frau vom Meere" das Gegenstück ist zu „Nora". Was der banausische „Ehrenmann" Helmer nicht begreift, lernt Wangel verstehen: das Recht der Persönlichkeit. Nora flieht, Ellida bleibt. Nora trennt sich von ihren eigenen Kindern, Ellida will die Mutter der Kinder ihres Gatten werden. Hier und dort dieselbe Frage, hier die andere Antwort.

Was fremd in diesem Drama anmutet, ist die Mystik des Meeres, durch den „fremden Mann" und das „treulose Seemannsweib" verkörpert. Mehr noch als in jedem anderen Ibsenschen Werke ist hier die Natur mit den Menschen geheimnisvoll verbunden. Ibsen selbst gewärtigte (siehe Gespräch mit M. G. Conrad in Lothars Ibsen-Monographie, S. 126) von diesem Mystizismus die Befremdung des Publikums: „Um Gotteswillen," sagte er, dann (wenn ich bei der Arbeit ans Publikum dächte) könnte mein neues Stück ungeschrieben bleiben!" Und: „Die Menschen in Norwegen werden vom Meere ganz intensiv bestimmt. Ich glaube nicht, daß man anderwärts leicht ein Verständnis dafür haben wird." Aber was bei Ibsen nicht allgemein klar verstanden wird, wirkt zunächst bedeutsam

Digitized by Google

durch die Stimmung. Gerade das Leuchten des Meeres in seinen tiefen, wechselnden Farben übt in dieser Dichtung einen wunderbaren Zauber aus, und kein Zuschauer mochte sich gestern dem außerordentlichen Eindrucke jener Szenen entzogen haben, in denen der „fremde Mann" nächtlicherweile vor der „Frau vom Meere" erscheint; sie erregen alle Nerven und machen die Herzen banger klopfen.

Viel des Wundervollen wäre aus diesem Schauspiele noch erläuternd zu holen. Jede der Gestalten ist der innigsten Betrachtung wert; unter den interessantesten die frühreife, kecke Hilde Wangel mit ihrem freien, rücksichtslosen Rechte der Jugend, dieselbe, noch freilich nicht ganz entwickelte Hilde, dieselbe Jugend, die in „Baumeister Solneß" mit dem dröhnenden Hammer der Zukunft an das Gerüste der Gegenwart schlägt und den verzweifelt gegen die Macht des Frühlings kämpfenden Meister von der Spitze des Turmes mit frohlockender Grausamkeit in die Tiefe schleudert. Auch eine Elementarverkörperung, — dieses kleine Mädchen mit dem romantischen Zug nach dem „Spannenden" und der halb gütigen, halb infernalischen Siegerkraft der Gesundheit! Bollette, die zweite Tochter Wangels, ist wieder eine jener meisterlichen Analogien, die Ibsens Technik ins Drama einführen lehrte. Sie geht eine Kaufehe ein, wie ihre Stiefmutter Ellida. Aus diesem Grunde verglich man sie mit „Hedda Gabler". Rudolf Lothar kann es jedoch nicht begründen, daß er in Bollette auch schon den „launischen Egoismus" der Hedda entdeckt. Sie ist vielmehr weich und unselbständig. Selbst die Nebenfigur des Tausendkünstlers Balleſted hat Gewicht. Balleſted stellt so recht — im greifbaren Gegensatze zu den anderen — den Fremden vor, der sich im Lande „akklimatisiert" hat. Es ist köstliche Ironie, daß der Mann gerade dieses Fremdwort immer gebrauchen will und nicht aussprechen kann — er, der allein „Akklimatisierte". Was zum Scheine dichterische Schrulle ist, zeigt sich bei näherem Zusehen als kleiner Wegweiser. Und wie viel des feinen Kleinen in all dem Großen!

Digitized by Google

Fräulein Sussin (Ellida) ist der Zug ins Uferlose, ins Transzendentale eigen. Es gab Momente von unheimlicher Schönheit in ihrer durchaus gereiften Leistung. Annie Sikoras Hilde Wangel war künstlerische Vollkommenheit. Die fröhliche Natur des halbwüchsigen Mädchens in keinem Zuge verleugnend, ging die Künstlerin mit des Dichters Worten getreulich in die Tiefe. Kindlich und reif, liebreich und grausam, niedlich und bedeutend.

„Hedda Gabler."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 20. September 1902.

Hedda ist der ausgereifte, der überreife Typus der Hilde Wangel: Weich und grausam, kühn und feig. Hoch über unsere nebensächliche Neigung oder Abneigung ragt ihre Bedeutung. Ein hysterischer Drang nach dem Höheren verleitet sie auf dem Irrwege eines rücksichtslosen Individualismus zu niedrigen Handlungen. Dieser Gegensatz hat tragische Ironie. In dem Weibe, das nicht zuckt, wenn die Hand dem Freunde die Pistole zum Selbstmord überreicht, wohnt ein Dämon des Gefühles. Heddas den Kompromissen des Alltags entfliehen wollende Seele hat Schwingen des Machtgelüstes (einem bedeutenden Manne Schicksal zu sein, und wäre es auch, um ihn zu zerstören!) und der Eifersucht. In ihren ungeläuterten seelischen Motiven klingt eine leise Sehnsucht nach Läuterung („in Schönheit sterben"). Streng im Banne des Wirklichen, hat der Dichter seine Hedda tief gestellt, hat ihr zu einer bacchantischen Grausamkeit eine charakteristische Feigheit gegeben, die als Furcht vor dem Skandal jede ehrliche Farbe der Entschließung verwischt. Aber in Heddas endlichem Siege über die Feigheit, in ihrem freien, schönen Tode liegt doch eine letzte, nicht künstlich herbeigezogene, sondern treu aus der Natur Heddas gewonnene Genugtuung für den Geist,

Digitized by Google

dessen Dichten vom ersten bis zum letzten Werke der Erziehung zu Adelsmenschen gilt.

Es sei darauf hingewiesen, daß der dramatische Gedanke der „Hedda Gabler" in vollendeter Klarheit in Ibsens spätem Werke „Wenn wir Toten erwachen" wiederkehrt. Hier und dort ist es der schöpferische Geist, der im weiblichen Geiste und Wesen seine Ergänzung und Befruchtung erfährt. In „Hedda Gabler" wird Ejlert Lövborg durch Frau Elvsted befähigt, der Wissenschaft ein geniales Werk zu schenken, und der Bildhauer Rubek in „Wenn wir Toten erwachen" ist ohne Irene künstlerisch ohnmächtig. Ejlert und Elvsted, Rubek und Irene nennen, die Gattenschaft im Gebiete des Geistes erkennend, das Buch und das Bildwerk ihr „Kind". Diese geistige Befruchtung des männlichen Geschlechtes durch das weibliche, diese Unentbehrlichkeit der in Liebe sich ergänzenden weiblichen Psyche für die gebärende Seele des Mannes ist ein Leitgedanke unserer Dichter, unserer neuen Literatur. Siehe auch Hauptmanns „Friedensfest", „Einsame Menschen", Versunkene Glocke". Aus der hohen, reinen Gemeinschaft zwischen Mann und Weib entwickelt sich in der seelisch unreinen Hedda Gabler die Tragödie der Eifersucht. Hedda führt einen fanatischen Kampf gegen die sanfte, wehrlose Nebenbuhlerin, der sie den Einfluß auf das Schicksal des Mannes mißgönnt. Ihr, Hedda allein, soll Lövborg verfallen sein — sei es nicht im Leben, so im Tode. Darum verbrennt sie mit mörderischer Hand Lövborgs Lebenswerk, zerstört sie die Spuren und die Kraft seiner geistigen Gattenschaft mit dem anderen Weibe. Groß und neu, in die höchste Sphäre des Menschlichen gerückt ist diese dramatische Gestaltung des uralten tragischen Motives zweier um den Mann ringender Frauen. Die Parteien sind Selbstlosigkeit und Selbstsucht. Wahrhaft tragisch ist auch die Lösung: Hedda muß erkennen, daß ihre Kraft nur zu der Niedrigkeit des Diebstahls und der Zerstörung, nicht aber zu dem ersehnten Besitze reichte, den sie wenigstens über den letzten Entschluß des Mannes, über sein Sterben erlangen wollte. Lövborg

Digitized by Google

ſtirbt ja durch einen häßlichen Zufall — nicht um ihretwillen —, und ſelbſt ſein Kind, das geſtohlene Gut, entrinnt ihren Händen, denn aus zerſtreuten Anmerkungen wird das Lebenswerk Lövborgs neu geſtaltet werden, aus dem Flammentode neu hervorgehen. Nicht rührſame Reue, aber der Trieb nach dem hier Unerreichten, der Abſcheu vor ihrer zertrümmerten Welt, die Erdenflucht, treibt nun Hedda in den Tod.

So weit die geiſtige Perſpektive, ſo feſt iſt der Untergrund der Dichtung. Das iſt ja die Kunſt des Zauberers von Skien, daß er das Größte und Tiefſte aus recht gewöhnlichen geſellſchaftlichen Verhältniſſen zu ziehen weiß, das gibt auch allen Perſonen ſeiner Schauſpiele die Bedeutung ſtets ſagen ſie nur nüchtern das, was ſie ſagen müſſen, und rühren doch mit ihren Worten an die ewigen Geheimniſſe.

Die Darſtellerin der Hedda Gabler beging den Fehler, daß ſie viele ironiſche Feinheiten theatraliſch-dick nahm (Ibſen „pointiert" nicht!) und ihre Worte nach Reſonanz im Publikum begehren ließ. Aus dieſem „Kommentar" hätte ſelbſt der Gatte der Hedda, der des Weibes unkundige Bücherwurm, rechtzeitig klug werden müſſen! Und wenn bei den draſtiſch vorgebrachten, ſtatt liebenswürdig verſchleierten Abfertigungen, die Hedda ihrem Manne zuteil werden ließ, das Publikum wie bei gelungenen theatraliſchen Schlagern lachte, ſo konnte Ibſen mit dem Könige in „Hamlet" ſagen: „Das ſind meine Worte nicht, ich habe nichts mit ihnen zu ſchaffen." Auch verſäumte die Schauſpielerin, den wüſten Moment richtig herauszuarbeiten, da Hedda an dem Heiligſten des Weibes verwegenen Frevel übt und den Gatten mit erlogenen Vaterhoffnungen irreführt. Die ehrliche Miene, mit der die Schauſpielerin dieſe Stelle brachte, ließe beinahe argwöhnen, daß ſie ein ſalziges Wort der Ironie, mit dem Ibſen einen naiven Frager abgefertigt haben ſoll (er habe an Hedda die pſychiſchen Zuſtände eines ſchwangeren Weibes ſchildern wollen!!), für bare Münze nahm. Dieſe Worte müſſen mit lauernder Herzloſigkeit geſprochen werden, ſo daß es dem Zuſchauer kalt über den Rücken ſtreicht.

Digitized by Google

„Klein Eyolf."

Schauspiel in drei Aufzügen. — 17. Mai 1895.

„Klein Eyolf" ist unter den jüngeren Dichtungen Ibsens die einfachste und klarste. Das Problematische hält Ibsen zwar auch da fest. Die Natur braucht diesen Dichter, der ihr ins Auge blickt und sie dort zu enträtseln anfängt, wo die Wissenschaft an ihrer Grenze ist. Ein darwinistischer Lehrsatz wird gepredigt. Das mystisch-romantische Moment drängt sich vor. Die Rattenmamsell, eine Muhme des Vetters von Hameln, nimmt sich in dem modernen Seelendrama doppelt unheimlich aus. Ibsen liebt den Flug in die zügellose Geisterwelt; die redenden Schatten blieben ihm treu seit der bleichen Erscheinung im mitternächtigen Walde der „Kronprätendenten". Er wählt sie gewiß nicht deshalb, weil er den Kontrast schätzt zwischen der irdischen Welt, die er getreu schildert, und der Ober- und Unterwelt. Ober- und Unterwelt und ihre Spukgestalten sind seinem Empfinden das, was außerhalb der Grenzen des mit unserem nüchternen Wissen Erklärlichen liegt. Er könnte es in ein paar Phrasen kleiden und damit abtun. Aber durch den formenden Dichtergeist nimmt alles Gestalt an; auch das Unerklärliche. Wir hören ja oft, daß ein unglückliches kleines Kind, das Leben und Tod gewiß nicht klar zu unterscheiden vermochte, freiwillig dahinging. Warum nicht der blasse, verkrüppelte kleine Eyolf? Ob er nun der alten Frau mit den stechenden Augen ins Meer nachsprang oder mit kindlicher Schwermut im Banne einer anderen Suggestion handelte — was liegt daran? Das Wagnis ist auf Seite des Dichters, wenn er dem rätselvollen Triebe ein Körperliches gibt; zumal war es kühn, die Spukgestalt des Rattenfängers heraufzubeschwören. Doch Ibsen lächelt wohl, sich des Zweckes bei der Wahl seiner Mittel bewußt, über die stolze Freude derer, die sich der Entdeckung rühmten, daß er Grimms Märchen geplündert habe!

Digitized by Google

Man hat Ibsen oft den Vorwurf gemacht, daß er das Weibliche idealisiere und, auf der einen Seite revolutionär gegen die Gesellschaftskloake kämpfend, auf der anderen Seite gefährliche Zustände durch einen krankhaften Frauenkult selbst schaffen helfe. Wie dieser Anwurf sich „Klein Eyolf" gegenüber behauptet, ist mir unergründlich. Schonungsloser hat kaum je Einer die Hülle von der nackten weiblichen Seele gezogen; doch nein! nicht von der Seele des Weibes — von der Seele eines Weibes. Mit dem Verallgemeinern kommt die Dichtung nicht weiter als die Philosophie: beide straucheln an der ersten Ausnahme. Rita ist keine absolut schlechte, aber eine entartete Frau. Ihre Seele ist sinnliches Verlangen. Sie liebt ihren Mann mit der unersättlichen Leidenschaft des heißen Blutes. Als er zum erstenmal fern ist, lechzt sie nach ihm. Da er wiederkehrt, schmückt sie sich verführerisch. „Der Champagner war da, doch er trank ihn nicht." In Alfred Allmers, des Mannes, Herzen ist fernab im Gebirge eine Umwandlung vor sich gegangen. Er, der Rita zum Weibe genommen, nicht bloß ob ihrer „verzehrenden Schönheit", sondern auch, weil ihre „goldenen Berge" es ihm ermöglichten, ein unabhängiger Schriftsteller zu sein und die über alles geliebte Schwester Asta der Dürftigkeit zu entziehen; er, der sein Leben bisher zwischen dem Buche, an dem er schrieb, und dem bestrickenden Weibe geteilt, will sich nun ganz einem Dritten widmen: dem unglücklichen kleinen Söhnchen, das einst, als das Weib den Gatten zu sich gelockt, von der Tischplatte stürzte und nun elendiglich durchs Leben hinkt. Rita, bebend in Begehrlichkeit, mag zwischen sich und dem Manne kein drittes dulden, ganz will sie ihn besitzen und in brünstiger Eifersucht verwünscht und haßt sie das eigene Kind! Da tritt etwas ein: Klein Eyolf stürzt ins Meer und ist dahin. In brütendem Schmerze starrt Allmers in die ewigen Meeresfluten. An seiner Seite ist die treue Schwester Asta, die er einst als Knabe seinen Kameraden, seinen Eyolf genannt, und in der er immer wieder sein besseres Ich, ja jetzt sogar das, was er verloren, wiederfindet.

Digitized by Google

Zwischen ihm und seinem Weibe Rita jedoch steht nun etwas, das sie bis zu Haß und Verachtung wider einander treibt, sie mit Anklagen und Selbstanklagen peitschend: nicht mehr der lebende, aber der tote kleine Eyolf. Mit bösen Kinderaugen blickt er auf aus dem Meeresgrunde. Allmers will zu seiner Schwester flüchten. Da enthüllt ihm Asta, daß sie nicht Geschwister sind und verläßt ihn. Da Allmers' und Astas Liebe so echte, heilige Natur war, — wie ist das Gesetz, das sich die Menschen, die Weisung der Natur mißdeutend, auferlegt haben und das hier eine Einheit zerstört, zwei für einander Bestimmte trennt, unheilig, knechtschaffen und unnatürlich! Allmers und Rita bleiben zusammengeschmiedet.

Der fortdauernde schreckliche Zwang der Gemeinschaft ist die Vergeltung für den Frevel einer innerlich unwahren, auf Sinnentrug, Eigennutz und Goldsucht gebauten Ehe. Ibsen wagt noch etwas Besonderes. Er, dem es sonst nicht darauf ankam, seinen Problemen einen Theaterschluß zu geben, sucht sich im letzten Akte mit dem „Gesetze der Umwandlung" zu helfen.

Kann Rita zu einem Adelsmenschen geläutert werden? Wer ist Rita? Das Weib, das nur den Intellekt der Sinne kennt. Sie liebt ihren Mann, weil sie ihn heiß begehrt. Sie ist ihm treu, weil er ihr bietet, was sie verlangt. Hätte sie Kinder geboren, mehrere gesunde Kinder, so würde sie der mütterliche Instinkt vielleicht einer edleren Weiblichkeit zugeführt haben. Der jammervolle kleine Eyolf ist ihr eine Last im Leben wie im Tode. Sie, die bei all der zügellosen Leidenschaft für ihren Mann doch gesteht, daß sie das Leben zu sehr liebt, als daß sie ihm im Tode früher, als es sein müßte, folgen könnte; sie, die den kleinen Eyolf mit Schmerz und Grauen betrauert, aber doch in den schlimmsten Stunden das nicht vergißt, was in die Sinne fällt: nämlich schwarzen Flor und die Flagge auf Halbmast; sie, deren unbändige Lebenslust noch am Ende des zweiten Aktes ihr Recht mit Wildheit fordert und dem Unglücke die reuige Entsagung entreißen will — sie, diese

Digitized by Google

Rita, sollte, von der Stimme des Gewissens so plötzlich zerknirscht, im dritten Akte zur Askese bereit sein?! Arme Kinder will sie ins Haus nehmen und an ihnen gut machen, was an Klein Eyolf verbrochen wurde .... Heute mag sie's ja probieren, aber morgen gibt sie's wieder auf! Gerade so wie die Frau vom Meere sich nur in der Ekstase des Augenblickes und, wie ich innig glaube, nur für den Augenblick von dem lossagte, dem ihre Seele doch ewig verlobt und vermählt bleibt. Nein! Das „Gesetz der Umwandlung" in allen Ehren, doch die Edelreispfropfung wird nicht gelingen. Bei seinem schließlichen Blick nach oben, „zur großen Stille", „zu den Sternen", verliert einmal auch Ibsen den festen Boden unter den Füßen.

Abgesehen von dem gewaltsamen Ende — das Gesamturteil darf davon freilich nicht absehen — ist die Entwicklung der Charaktere in „Klein Eyolf" bewundernswert. Jeder Zuseher, der Ibsen zu folgen vermag, fühlt sich unbarmherzig getroffen, da oder dort unfehlbar. Am höchsten schätze ich den theatralisch am wenigsten wirksamen zweiten Akt. Wie sich da aus der gegenseitigen Schuld mit der furchtbaren Notwendigkeit von Naturgewalten unter Blitz und Donner des Hasses der Ausgleich zwischen den Ehegatten vollzieht, das ist genial und zugleich wahrhaft im höchsten Maße. Theatralischen Effekt hat lediglich der erste Akt, dessen szenische Steigerung auch minder Empfängliche fesselt. Von da ab wendet sich das Stück an die, die den „Schmaus für die Geister" lieben, wie Speidel sagte. Der lapidare Stil des Ibsenschen Dialoges, der in seiner vielsagenden Knappheit jedes überflüssige Wort vermeidet, hat in „Klein Eyolf" die höchste Vervollkommnung erreicht.

Und über diese Ursprache der Herzen ist reichtönige Stimmung gegossen. Die Wechselwirkungen zwischen der Natur und der menschlichen Seele sind in allen Ibsenschen Dramen fühlbar. Hier fühlen wir den Hauch des unruhig rollenden Meeres, den bleiern grauen Himmel des Regentages am Strande. Wie ein Gedicht von Theodor Storm,

Digitized by Google

der die Stimmen des Meeres auch verstand, mutet der landschaftliche Charakter des Seelenbildes an.

Und das Wahrwort des „Klein Eyolf"? Es bleibt unausgesprochen, doch wir vernehmen es: Unterliegt das Unveränderliche im Menschen dem Veränderlichen, so ringt sich das Unveränderliche in Schmerzen doch wieder empor.

„John Gabriel Borkmann."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 30. März 1904.

Die Lebensschicksale der meisten Personen in „John Gabriel Borkmann" sind bereits abgeschlossen, wenn das Schauspiel beginnt. Wir sehen diese Menschen siechen, verderben und sterben — nicht werden. Was kaum einer wagen durfte, dem Meister mußte es gelingen; er läßt im Drama die Vergangenheit der Toten leben und handeln. „John Gabriel Borkmann" (1896) ist Ibsens vorletztes Werk, das vorletzte Stück seines einheitlichen Lebenswerkes. Also Rückschau und Sammlung. Es drängen die mächtigen Motive von Ibsens ganzem Schöpferleben hier zur Vereinigung, zum Ende, zur Vollendung. Daher die wundervollen, unzähligen Beziehungen gerade des „John Gabriel Borkmann" zu allem, was Ibsen, der Jüngling und der Mann, schuf. Und aus dem Kampfe für die Wahrheit dringt die große Wahrheit, der schon die süße Harfe in Ibsens Jugendtagen („Das Fest auf Solhaug") geklungen hat und die nun in der harten Tragödie des Greises als Anklage und Richtspruch lautet: „Es gibt nur eine unverzeihliche Sünde, das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen." Die Menschen in „John Gabriel Borkmann" sind durch den Fluch jener „großen, unverzeihlichen Sünde" wandelnde Leichen geworden. Sie erwachen nicht. Die Erweckung vom Tode vollbrachte der

Digitized by Google

Dichter dann erst in seiner letzten Tat, in der letzten Vollendung seines Werkes. Das Stück, das noch auf „John Gabriel Borkmann" folgte, es heißt „Wenn wir Toten erwachen" und es heißt „ein Epilog". Der Vollender wußte: „Nun habe ich alles gegeben", der Seher ahnte, daß er vollendet habe. Nicht früher, als bis er das Lebenswerk durch den Epilog gekrönt hatte, raubten Alter und Krankheit dem Meister die Schöpfergabe. Man möchte fromm werden vor solcher Weisheit des Schicksals! „John Gabriel Borkmann" und „Wenn wir Toten erwachen" sind, weil in diesen Stücken der ganze Ibsen neu erstand, die einander verwandtesten aller seiner Schöpfungen. Von beiden geht der Ruf des Herrn aus: „Du sollst nicht töten! Du sollst nicht das Liebesleben töten in einem Menschen!" Wie John Gabriel Borkmann und Ella Rentheim, so begingen Rubek und Irene — im Epiloge — die Sünde wider das heilige Leben. Im Epiloge aber geschieht das Wunder, geschieht die Auferstehung aus Wahnsinn und Ohnmacht, erwachen die toten Seelen, gehen Rubek und Irene, befreit von Sünde und Lüge, entrückt der Welt und ihrem tödlichen Zwange, auf den lichten, hohen Berg, wo die Schneelawine die Seligen an der Schwelle höchsten Daseins, im göttlichsten Augenblicke, begräbt. Dieses Ende — welch ein Jubel, welch ein Glück!

Düsterer Grabesschatten dagegen verbreitet sich im Schauspiel „John Gabriel Borkmann". Es liegt weit zurück, was Borkmann und die Seinen erlebten. Die entstandenen Produkte nur analysiert der Dichter. Das ist unerhörte Dramatik, die nicht bloß den theoretischen, die auch allen lebendig überlieferten Gesetzen des Dramas widerspricht. Wir lernen die „Borkmann"-Menschen an ihrer Vergangenheit, ihre Vergangenheit an ihrem Wesen kennen. Die Retrospektive beherrscht ganz und gar das Stück, und es wirkt dennoch so täuschend gegenwärtig! Des Mittels der Erzählung bedient sich Ibsen nicht. Der Dialog allein enthüllt alles, dieser unter das Gesetz eiserner Notwendigkeit, vollkommenster Natürlichkeit gestellte Ibsen-

Digitized by Google

Dialog, in dem freilich fast jedes Wort einen „doppelten Boden" hat.

„Den Kampf um den eigenen Weg" hat Lothar in seinem „Henrik Ibsen" das Tragische aller Gestalten des Dichters genannt. Und zu dem Satze Carlyles: „Unser Leben ist von Notwendigkeit umzirkelt, und doch liegt des Lebens wahre Bedeutung in dem Gewinne der Freiheit, der Kraft des eigenen Willens" — bemerkt der Monographist: „Den Weg zu dem vorgesteckten Ziele finden, das sei, meint Ibsen, uns und unserem freien Willen überlassen. Treffen wir, unserer inneren Stimme folgend, den richtigen Weg, dann erfüllen wir unseren Beruf, dann winkt uns die Krone des Lebens; verfehlen wir den Weg, sind wir nicht ganz, sondern halb, dann ist Fluch und Verdammnis unser Los."

Ein solcher Halber, einer, der den richtigen Weg verfehlt hat und dem Fluche verfiel, ist der Bankier John Gabriel Borkmann. Mancher Beurteiler fand die tragische Schuld dieses Mannes in der Handlung, die ihm das „Schuldig" des Gerichtshofes und fünfjährige Buße im Zuchthause zuzog. Doch das ist eine arge Verwechslung von Ursache und Wirkung. Der Lebenslüge und ihren Folgen unterlag John Gabriel, als er die Wahrheit, als er das Liebesleben in sich und in noch einem Wesen getötet und die Kaufehe geschlossen hatte. Damals schon entschied sich sein Schicksal! Und es blieb entschieden, weil er nicht, wie Rubek, später noch einmal die Kraft gewann, sich von der Lüge zu befreien, Wahrheit und Liebe wieder zu gewinnen. Ein viel tieferer, viel bedeutungsvollerer Konflikt, als es der zwischen der konventionellen Redlichkeit und der Herrschbegierde wäre, wurde in dieses Mannes Brust ausgerungen. Sein inneres Selbst und die Weltlust lagen im Kampfe, im ewigen Kampfe, den die Seelen und die Mächte des Goldes führen. Da zwang Borkmann seine Seele, verstieß er und verkaufte seine Liebe. Auf dem unrichtigen Wege mußte er dann weiter irren bis zum Tode seiner Seele . . .

Digitized by Google

John Gabriel ist ein Bergmannssohn. Es ist, als sei er nicht für die freie Luft geboren, als hielten ihn die Geister der Erdschätze, die Geister der Unterwelt, zeitlebens in ihrer Gewalt. Unersättlich war sein Trieb nach Macht und Reichtum. Zwei Seelen aber schlummerten doch in seiner Brust. Er wollte Geld und Macht, um neue Industrien zu schaffen, Tausende zu beglücken. Oder war das auch schon Selbstvorspiegelung, Lebenslüge? Doch Eines ist gewiß: Er kannte ein Wesen, ein Weib, das ihm das Liebste auf Erden war. Er war also der Liebe fähig. Nur war stärker als die liebende seine machtgierige Seele, lieber als Ella Rentheim war ihm das Gold. Sein Egoismus tötete die Liebe. Er „mußte" Ella opfern, um sich nicht die Gunst eines Mannes zu verscherzen, den er zu seinen kalten Zwecken brauchte. Das war das Verbrechen an sich selbst und an der anderen, das nicht verziehen werden konnte. Und furchtbar rächte sich die Schuld.

John Gabriel heiratet Gunhild, Ellas Schwester. Sein Liebstes auf Erden, Ella Rentheim, gibt er preis — und sie vergrämt ihr Leben wie in ewiger Sonnenfinsternis. John Gabriel und Gunhild! Zwei „einsame Menschen", leben die beiden nebeneinander in furchtbarer Kälte, dann in Haß und Abscheu. Der Todesatem dieser Ehe, John Gabriels schwerer Schuld, lähmt alle wahre Größe in dem Manne. Immer verwegener jagt er dem Phantome des gebietenden Reichtums nach, er vergreift sich an den Geldern der Bank und schmachtet drei Jahre in der Untersuchungshaft, fünf Jahre im Kerker. Seither — es sind wieder acht Jahre verflossen — hat John Gabriel das Gemach, in dem er haust, nicht mehr verlassen. Gunhild, sein Weib, das ihn zu sehen, seinen Namen zu nennen meidet, hört ihn Stunden und Stunden im oberen Stockwerke schreiten — auf und ab, auf und ab, wie ein Wolf im Käfig. Wer blieb bei dem einsamen Manne? Die Lüge von Größe, seine Lebenslüge. Dieser Tote dünkt sich ein „Napoleon, der in der ersten Feldschlacht verwundet wurde". So zähe ist sein Wahn, daß er nicht fühlt, aus der Reihe der

Digitized by Google

Lebenden längst ausgestoßen zu sein, daß er wartet und wartet, bis „sie ihn holen werden, weil sie seiner nicht entraten können". Seine Tragödie nun ist es, wie er allmählich zum Bewußtsein des geistigen Todes gelangt. „Du hast kein künftiges Leben mehr, Du bist ein Toter" — hat ihm in entsetzlicher Härte sein Weib bei der ersten Begegnung nach jahrelanger Trennung zugerufen. Und Ella Rentheim richtet sich in der wundervollen Aussprache anklagend neben dem Manne, der ihr das Leben war, auf — sie selbst eine „Tote". Da dringt ihm, der die Sonne, die Liebe, vertrieb, die große Kälte durch alle Adern zum Bewußtsein. Aus dem Hause, in dem er sich acht Jahre lebendig begraben hielt, stürzt er hinaus in die nordische Winternacht — fiebernd und lebendurstig. Zu spät! Dieser in Kälte Erstarrte regt sich zwar wie im Traume, als erlöse ihn die Wärme, aber er erwacht nicht. Wohl blickt er von dem Hügel im Mondenscheine auf sein Land der Verheißung, von Schnee und Eis bedeckt, wohl tönt ihm aus Ella Rentheims Munde noch einmal ein Nachklang des verlorenen Lebens, ein süßer, weher Klageton der Liebe. Zu spät! Zu spät! Die Dämonen des Goldes rufen ihn, ziehen ihn hinab, eine „erzene Hand" zerdrückt ihm das Herz, und auf dem Hügel, den noch kein Morgenrot grüßt, sinkt er in den Schnee — ein Toter, der er lange schon war.

In John Gabriel Borkmanns Tragödie leben alle gestalteten Gedanken des Ibsenschen Lebenswerkes: Er ist Konsul Bernick („Stützen der Gesellschaft") und die tragische Parodie des Baumeisters Solneß; die tragische Parodie auch des Jarl Skule („Kronprätendenten"), des Machtverlangers, und Julians („Kaiser und Galiläer"), der das dritte Reich sucht. Und wie Rubek und Irene zur Nachtzeit die Höhe des Berges erklimmen, um, im Morgenrote sterbend, des Lebens volles Erwachen seelig zu genießen, so veratmet auch John Gabriel auf dem hohen Hügel. Doch kein warmer Strahl küßt hier die erstarrte Erde. Die Sterbeszene ist neben dem Epiloge das Größte und Tiefste, das Ibsen schrieb. Ich kenne keine Erschütterung, die der dieses stillen Aus-

Digitized by Google

klanges gliche. Über der Leiche des Mannes, der dem Fluche verfiel, weil er das Liebesleben gemordet hat, reichen sich Gunhild und Ella Rentheim, wie in einer anderen Welt versöhnt, die Hände, — die beiden feindlichen Schwestern, die ein Leben lang haßvoll miteinander gerungen, zuerst um den Mann, dann um den Sohn. Langsam kommt Wort für Wort aus Tiefen, die des Hörers Seele bebend ahnt. Und so hüllt sie die Nacht ein: einen Toten und zwei Schatten . . . . .

Der Kampf der beiden Frauen, der Dämonischen (Gunhild) und der Herzensstarken (Ella Rentheim) — auch in diesem Ibsen-Drama besteht er wieder. Zwar schlagen seine Wellen nur mehr aus früher Vorgeschichte in die Welt unserer einsamen Menschen; doch in neuer Gestalt erhebt sich das Ringen um Borkmanns Sohn, der beiden Frauen das Einzige und Letzte im Leben ist. Gunhilds selbstische, Ellas entsagende Liebe umwerben ihn heiß und voll Schmerzen. Der Fluch der toten Ehe lebt nun in diesem zweiten Geschicke auf: Der Junge achtet der Frauen und ihrer Liebe nicht, er entflieht mit einer Zirze nach dem Süden, ins Leben, und läßt die, die nur noch um seinetwillen lebten und litten, in grenzenloser Öde zurück.

Auch Ella Rentheim erkennen wir wieder. Sie war noch ein zwitscherndes Vöglein, ein holder Hauch der Poesie als Signe im „Fest auf Solhaug", dann sehen wir sie als stille Dagny in der „Nordischen Heerfahrt", als Sehnsucht nach dem „wahren Weibe" in den „Kronprätendenten", dann als die kluge, seelenvolle Kämpferin Martha („Stützen der Gesellschaft"), endlich als Irene, die, nicht wie Signe beglückt, vielmehr wie Ella Rentheim zu den Toten geworfen wird, aber aus dem Grabe aufersteht, weil ihr die heilige Kraft gegeben ist.

Und innig ist die Beziehung des Borkmann-Dramas zur „Wildente" und zu den „Gespenstern". Wie in der „Wildente", so hält auch hier der Dichter in hohnvollem Schmerze seinen idealen Forderungen das Zerrbild der Wirklichkeit entgegen. Wie in der „Wildente" geht auch

Digitized by Google

hier das Leben an der Lüge zugrunde. Wie in der „Wildente" zeigt auch hier Ibsen mit bitterer Resignation, wie die Lebenslüge lebenerhaltend ist für jene, die kein wahres Leben haben. Borkmann stirbt, als er sich des Truges seiner Illusionen bewußt wurde. Mit dem wehmütigsten Humor ist in dieses Drama toter Herzen die Gestalt des „verfehlten" Dichters und armen Kanzleischreibers Foldal gestellt, des jämmerlichen Spiegelbildes Napoleon-Borkmanns, des Männchens, das glücklich ist im Gespinst seiner Selbsttäuschung und nicht einmal mehr zur Erkenntnis geweckt werden kann, als sein Töchterlein, sein einziges Kind, ins Uferlose entführt wird und ihr Schlitten den armen Vater überfährt. Mutter Alving und Regine ringen in den „Gespenstern" um den kranken Oswald, der, ehe er der Lockung zu folgen vermag, im Wahnsinn zusammenbricht; in „Borkmann" entreißt das junge Weib den gesunden Sohn seiner Mutter. Die Verführerin, Frau Fanni Wilton, ist ein kühnes Gedicht für sich. Die unheimliche Hypnotisierung des Jünglings hat eine frappante innere Ähnlichkeit mit der Rattenmamsell-Episode in „Klein Eyolf". Neben die Liebestragik Ella Rentheims gestellt, hat das Liebesverhältnis der Jungen in „Borkmann" eine geradezu schreckliche Ironie. Da habt Ihr, sagt der Dichter, das Glück, das Euer würdig ist, die „Liebe", die Euch nicht gemordet werden kann! Denn diese Frau Fanni Wilton rechnet schon mit dem Ersatz für den Fall, daß der Jüngling einmal ihrer überdrüssig sein wird, und sie nimmt, in maßlos dreister Lebensschätzung, ein kleines, junges Mädchen mit auf die Liebesreise, das sie „ihm in der Hinterhand hält". Da knallt die Peitsche des Humors. Der Humor ist bitter wie Tragik.

So strömt es in „John Gabriel Borkmann" zusammen aus Ibsens ganzem Leben und Schaffen. Dieses Leben und Schaffen hätte mit einer Verneinung geschlossen, wäre auf das Drama der nordischen Nacht nicht noch der Morgen gefolgt, in dessen Glanz und Licht „die Toten erwachen".

Digitized by Google

„Wenn wir Toten erwachen."

Ein dramatischer Epilog in drei Akten. — 27. März 1900.

„Ermiß nicht mit Worten, was unermeßlich. Steig nicht mit Gedanken ins Unergründliche. Es irrt, wer fragt, und irrt, wer antwortet: Schweige! —

Buddha.

„Komm' denn, mein Lieb! Mein Weib, o komm'!
Wir tasten unsere Pfade,
Gehorchen höchstem Zwange fromm
In unserer Liebe Gnade.
Wo führst du hin, du dunkler Steg?
Was werden wir werden und erben?
Wir segnen selig jeden Weg
Ins Leben oder ins Sterben . . . ."

Wer die Ansprüche, die wir an das Drama zu stellen berechtigt sind, vor „Wenn wir Toten erwachen" erhebt, dem muß in gewissem Sinne zugestanden werden, daß wir es mit einem sehr unvollkommenen Schauspiele zu tun haben. Zwar ist es dem alten Meister gelungen, im ersten Akte fast ohne fortschreitende Handlung (der Epilog blickt zurück in die Vergangenheit) eine Exposition zu entrollen, die jeden zwingt, den Atem einzuhalten; zwar erschüttern im letzten Akte auch das „theatralische" Gemüt die mit dem Menschlichen in vernichtende Berührung gebrachten Naturgewalten, der unerhörte Stimmungszauber des Föhnsturmes in der Gletscherwelt, die unheimliche Diakonissin als stummer Totenvogel: aber bei alledem sei nicht geleugnet, daß Aristoteles und Lessing sich in Ibsens Dichtung nicht zurecht finden würden. Daß der Dichter, dem das „Moment des Gegenwärtigen" im Drama gar wohl im Bewußtsein liegt, der Dichtung die Bezeichnung „Epilog" gab, sagt uns — fast zum Überflusse — noch wörtlich, daß er mit Absicht den ebenen Plan des Dramas verlassen hat, weil er etwas zu sagen hatte, wozu ihm das Stildrama nicht dienen konnte. Ohne daß er die uralten, unabänderlichen

Digitized by Google

Gesetze des Dramatischen etwa leugnen wollte, folgte er seinem Bedürfnisse, die dramatische Form, die Bühne, einem anderen Zwecke unterwürfig zu machen. Wie mochte er lächeln, als man in der Hochgebirgslawine, die Rubek und Irene in die Tiefe schmettert, den verpönten Deus ex machina entdeckte! Diese „Entdeckung" war nicht schwer! Das für ein armseliges theatralisches Mittel gehaltene Eingreifen des Übermenschlichen ist das ergreifende Geständnis: der kühnste menschliche Drang hat seine Grenze. Höchstes Glück ist es, über die Satzungen und Schranken der Welt hinweg an diese Grenze zu gelangen und dort in Seligkeit zu vergehen. Denn wer den Gipfel des Lebens, wie Rubek und Irene in ihrer freien Liebe, erklommen hat, für den hat die Minute Ewigkeitswert, eine Stunde in der Tiefe aber wäre ewiges Grauen — —.

Rubek ist Künstler. Seine Schöpferkraft stammt, wie alles künstlerische Werden, aus dem Seelischen und Sinnlichen. Und jedes Kunstwerk ist ein Produkt des Männlichen und Weiblichen. (Siehe S. 54.) In der Liebe zu seinem Modell Irene hat Rubek sein Meisterbildwerk, den „Auferstehungstag", geschaffen. Diese Liebe wurde künstlerisch schöpferisch. Aber er berührte Irene nicht, die ihm in voller Hingebung die ganze nackte Schönheit der Seele und des Leibes anbot. Die Liebessehnsucht Irenens, die Künstlernatur und Weib ist, findet in dieser Abstraktion keine Stillung. Den Mann liebt sie, sein Werk, das Rubek und Irene mit Qual und Stolz „ihr Kind" nennen, ist ihrer Mutterschaft nicht genug.

Am Ende seines Schaffens spricht Ibsen, der Künstler, im Epiloge seines Lebens den Gewinn seiner Tage aus: Das Leben, die Liebe, die Kunst! Ausgang und Ende der Kunst ist das Leben, die Liebe. Leben und Liebe sind immer der letzte und äußerste Zweck. Die Kunst ist das heiligste Mittel des Lebens und der Liebe, sie erhöht Leben und Liebe über sich selbst, sie ist auch der beseligte Ausdruck des Lebens und der Liebe. Wer asketisch das Leben der Kunst unterwirft, das Leid und die Liebe vorsätzlich der Kunst zu Diensten

Digitized by Google

stellt, wer „erlebt", nicht um des Lebens und der Liebe, sondern um der Kunst willen, wer das Leben zum Kunstdünger macht, der verkehrt Zweck und Mittel, Ursache und Wirkung, handelt gegen die Natur. Höchstes Glück des Menschen, die Adelung des Menschentums ist der Einklang von Leben, Liebe, Kunst.

Die Enthaltsamkeit des Geliebten treibt Irene in hysterischen Wahnsinn, verändert ihr ganzes Wesen, verwandelt die Affekte. In Verzweiflung verläßt sie Rubek, gibt sich dem Pöbel preis, und endlich verfällt sie der Zwangsjacke. Ihre Seele ist gestorben.

Wäre Rubek damals schon, ehe seine liebende und kunstschaffende Seele sterben ging, um spät erst wieder vom Tode zu erwachen, der wahre und starke Künstler gewesen, zu dem ihn Irenens Liebe machen konnte, — er hätte die Quelle seiner Kunst: Leben und Liebe, nicht verkannt; er hätte nicht Leben und Liebe der Kunst geopfert; er hätte nicht das Glück im Eise der Entsagung erstarren lassen; er wäre Irenen, wenn sie der Irrtum in Nacht und Verzweiflung trieb, auf blutigen Sohlen gefolgt, bis er ihre Seele wieder geweckt, das Leben, die Liebe und die Kunst sich heimgeholt haben würde. Alles Licht des Erkennens kommt aus dem Leide. Der greise Dichter spricht: „Wenn Ihr Menschen im Grabe zurückblicken könntet auf Euer abgeschlossenes Leben, Ihr wüßtet es jetzt besser!" Und da vollbringt er an Zweien das Wunder: Er läßt ihre Seelen sterben und auferstehen. Aus dem Nichts ruft er sie zurück ins Leben — und die Augen dieser Menschen sind im Leide sehend geworden, sie erkennen das Glück, das Leben, die Liebe, die Kunst.

Rubek hat es tatlos erduldet, daß ihm die Liebe und das Leben entfloh; so mußte er auch die Kunst verlieren. Er büßt in Ohnmacht und Elend, wie John Gabriel Borkmann, „für die größte Sünde, die nicht verziehen werden kann", denn er hat das Liebesleben in sich und einem Wesen getötet. Wäre Rubeks Liebe stark und klar gewesen, Irenens Flucht hätte seine Treue nicht erschüttert. Die Treue ist die Seele der Liebe. Wer treu ist, führt und heilt

Digitized by Google

Treue ist die Seele der Liebe. Wer treu ist, führt und heilt die irrende Liebe. Wer treu ist, hat unerschütterliches Vertrauen, überwindet ungeheure Hindernisse, weil ihn weder böser Schein noch böse Tat beirren kann. Sei treu dir selbst — das ist Ibsens reife Lebenslehre. Schon „Peer Gynt", das weise Kampfgedicht gegen die Halbheit, lehrt: Nur wer sich selbst getreu ist, gleichviel ob im Guten oder Bösen, der lebt, die Untreuen zermalmt der große Knopfdrechsler zum grauen Brei. Wer sich selbst treu ist, ist es in der Liebe.

Aber Rubeks Liebe hatte keine Wirkung in die Ferne, rief Irenen nicht mehr zurück; denn diese Liebe war untreu. Darum starb die Liebe, starb das Leben, starb die Kunst. Und Rubek wußte nicht, daß er ein Toter geworden war, er glaubte vielmehr, sich durch das „Leben" zu trösten, als er ein ungeliebtes vollblütiges Weib nahm, die Sinnen- und Kaufehe mit Maja einging. Welch ein Leben?! Das Leben eines Toten. Seit Irene ihn verließ, gestaltet er nichts mehr als — Porträts, in die er eine ihn selbst verzehrende Ironie legt. Seine Ehe mit Maja ist unfreudig, unfruchtbar, voll Bitterkeit, doch äußerlich korrekt . . .

Das alles liegt zu Beginn des Schauspieles weit hinten. Die Kunst des Dichters setzt ein, als er in einem mit flackernden Gegensätzen und beziehungsreichen Worten gesättigten Zwiegespräch zwischen Rubek und dessen Gattin die Vergangenheit entrollt. Wir wissen, daß in Rubeks Herzen, wie in dem des Gerhart Hauptmannschen Künstlerglockengießers Heinrich die brennende Sehnsucht nach den „lichten Höhen" lebt. Maja ist, wie die zu Tal gestürzte Glocke, nicht für die Höhen geschaffen. Aber seinem Rautendelein Irene würde Rubek von hoher Zinne alle Herrlichkeiten der Erde gezeigt haben.

Nun begegnen sich Rubek und Irene wieder — nach Jahren der Trennung. Irene gilt für geisteskrank, ist in der Hut einer schwarzen Diakonissin, die ihr schweigend, mit beherrschendem Blicke, auf dem Fuße folgt. Sie sei tot — sagt von sich selbst Irene. Im hysterischen Zustande Irenens ringt aber bereits wieder der Haß mit der Liebe. Und die Liebe heilt. Wunderbar entfalten sich die vom eisigen

Digitized by Google

Froste festgeschlossenen Blätter zweier Menschenblüten. Rubek und Irene erkennen, daß sie das, was für sie das Leben ist, von sich warfen, als sie sich verließen, daß sie nur dann vom Tode wiedererwachen können, wenn sie sich vereinigen. Der Groll natürlichen Gegensatzes zwischen dem Künstler und seiner Gattin Maja bricht unaufhaltsam durch; sie lösen sich schmerzlos. Auch Maja, deren Lebenslust im Künstlerzwange gefangen war, findet ihren Beruf, ihre Freiheit. Ein Bärenjäger, der als die vollkommene körperliche Kraft und Manneskühnheit erscheint, zieht sie mit Naturgewalt an sich. Er führt sie in die wilden Abenteuer des Gebirges. Dorthin wandern auch Rubek und Irene, zu den „lichten Höhen", wo sie auf letzter Bergeszinne ihre Hochzeitnacht halten wollen. Sie versuchen es also, den höchsten Trieb des Künstlers und den des Mannes beseligt zu vereinen. Wir sehen sie unter Föhngebraus und Nebelwallen den Gletscher emporklimmen und unter dem Donner der Lawine zerschmettert stürzen. Von unten tönt ein Freiheitsjubellied Majas, die mit ihrem Bärenjäger zieht. Die Diakonissin, die schweigend durch die Dichtung gewandelt und Irenen in die Bergwildnis nachgefolgt ist, spricht ihr erstes und des Buches letztes Wort: pax vobiscum!

Friedrich v. Hausegger legt im „Jenseits des Künstlers" dar, daß alles geistige und physische Zeugen Überfluß einer und derselben Kraft ist. Die nämliche Potenz, nur verschieden geartet und gezogen, bringt uns die Menschenkinder und die Schöpfungen der Kunst und Wissenschaft. Die gleiche Kraft wirkt in Rubek, als er den „Auferstehungstag" bosselt, in Irene, da sie Rubeks begehrt, in der körperlichen Stärke und Gesundheit des wilden Bärenjägers und in der lebensprühenden Frau Maja. Diese Kraft in ihrer geistigen und körperlichen Wirkung zur höchsten Blüte des Menschentums zu steigern, das ist der dunkle Trieb, der Rubek und Irene wieder zusammenführt, der sie „nach ihrem Tode" wieder „erwachen" läßt. Knapp vor dem lichten Gipfel reißt sie die Schneelawine in die Tiefe. Selbstverständlich! Menschen

Digitized by Google

mit so unendlicher Liebes- und Glückssehnsucht dürfen ja gar nicht auf dem letzten Gipfel stehen, sie müssen als „Werdende" immer dankbar bleiben; ein gnadenvolles Geschick bewahrt sie, das wahre Leben zu überleben, und seliger ist nichts für die zum Leben Erwachten, als gemeinsam zu sterben im Gefühl des Besitzes.

„Quäl' ich dich, Liebste?
Nein, dich quält meine Sehnsucht!
Sehnsucht ohne irdischen Grenzen,
Nicht zu stillen am Brunnen des Lebens,
Nur zu löschen im Weiher des Todes,
Ewig erneute,
Unermeßliche, gnadenlose,
Sehnende Sehnsucht!"

Der körperliche Besitz allein ist selbstverständlich für Hochgeartete wie Rubek und Irene nicht die Zinne des Glückes. Diese höchste Zinne können aber dauernd Glückliche überhaupt nicht erreichen. Denn es ist das Wesen des wahren Glückes, daß es immer noch eine Entwicklung, ein Wünschen in sich tragen muß. Das ist das Unzulängliche alles Irdischen. Würde der Gipfel, über dessen Höhe es keine Höhe mehr gibt, erreicht, so wäre Wunschlosigkeit schon ein Entbehren. Im Vorgefühle des höchsten Glückes genießen wir des schönsten Augenblickes. In solchem Augenblicke zerstört der gemeinsame körperliche Tod zweier Liebender das Glück nicht, er schirmt es vielmehr vor jenem Gipfel, auf dem es für die beschränkte menschliche Natur kein Hinauf mehr, nur mehr ein Hinab gäbe.

So sterben auch Tristan und Isolde, weil irdisches Leben und irdische Glückseligkeit ohnmächtig sind, ihrer unendlichen Liebe und Sehnsucht Erfüllung zu gewähren. Richard Wagner, dessen Werk sich mit dem Ibsens wundervoll ergänzt — wie engherzig von den „Literaten", daß sie sein bedeutungsvolles Dichten um der Musik willen ignorieren! —, atmete die gleiche Höhenluft, wie der nordische Meister. Tristan und Isolde sind nur zum Scheine Entsager, — sie sind Vollender.

Digitized by Google

Aus „Tristan und Isolde" und aus „Wenn wir Toten erwachen" spricht tiefstes Erkennen: Der körperliche Tod kann mehr gewähren als das Leben, — das Leben unendlich viel mehr rauben als der körperliche Tod. Mit dem wahren Tode, dem Tode der Liebe, dem Tode der Seele, droht nur das Leben. Das Sterben in uns, das ist der böse Tod. Rubek und Irene hatten diesen bösen Tod erlitten, und dann sind sie — Jubel ohne Ende! — auferstanden. Dann kam der holde Tod, der, wie Hauptmanns Michael Kramer sagt, „die mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück" ist. Nicht jedem ist die Seligkeit beschieden, des letzten Atemzuges in Liebeserfüllung zu genießen. Doch auch der einsame Tod kann ein Geber und Beglücker sein. Er gibt dem von Gram und Not verzerrten Antlitze die Züge eines verklärten Friedens („die mildeste Form des Lebens); und wenn dem, der sterben geht, ein Herz in Liebe geschlagen hat, und wenn der böse Tod des Lebens die Liebe und die Treue in diesem Herzen gemordet hat: so erweckt der körperliche holde Tod die Liebe und die Treue im anderen Herzen zur Auferstehung. Die gereinigte Wesenheit des Geliebten bleibt im geheiligten Andenken, bleibt im Leben. Was das Leben geraubt hat, der Tod kann es wiedergeben. — Rubek und Irene aber durften in seliger Gemeinschaft die Auferstehung der Liebe und des Lebens segnen, — und dann, im Vorgefühle des höchsten Glückes, also noch vor der Schwelle des Wunschlosen, kam zu ihnen der holde Tod ...

* * *

An der im ganzen hoch rühmenswerten Aufführung zeigte es sich wieder, daß unsere Schauspieler den modernen Stil beherrschen, während sich ihre Leistungen im klassischen Versdrama durchschnittlich nicht über das Mittelmaß erheben. Meisterhaft war die Darstellung des Bildhauers Rubek durch Herrn Grevenberg, dessen Kraft für das moderne Drama unserer Bühne unersetzlich ist.

Digitized by Google

Dritter Teil.

Dramen

von

Bahr, Björnſon, Bracco, Dörmann, Dreyer, Engel, Faber, Fulda, Giacoſa, Gorki, Halbe, Hamerling, Hartleben, Hawel, Heyermans, Hofmannsthal, Langmann, Maeterlinck, Möller, Philippi, Roſegger, Roſtand, Rovetta, Schnitzler, Schönherr, Strindberg, Sudermann, Thoma, Tolſtoi, Tſchechow, Voß, Wedekind, Wilbrandt und Wildenbruch.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hermann Bahr.

„Das Tschaperl."

Ein Wiener Stück in vier Aufzügen. — 17. November 1897.

Als Rosegger von Heine sagte: „Ich kenne ihn nicht", da ging's ihm schlecht. Tausend Bajonette fuhren dem steirischen Dichter in den Leib. Hermann Bahr hat nur ein kleines Fähnlein, keine Heine-Armee hinter sich und ein Provinzkritiker kann ohne Beben erklären: „Ich kenne ihn nicht" — oder: „Ich werde nicht klug aus ihm." Ich spreche nicht vom Dichter des „Tschaperl", unserem November-Bahr, sondern vom Januar- oder Februar- oder August- oder April-Bahr; vom Bahr der „Großen Sünde" und der „Guten Schule" und dem Antipoden dieses Bahr, dem Bahr, der die „Überwindung des Naturalismus" geschrieben hat; von Hermann Bahr, der schon auf so vielen Gebieten des geistigen Schaffens, in Politik, Literatur und Kritik, sich mit Feuergeist und, was mehr ist, mit Geist zur Geltung gebracht hat, um stets dann mit Wonne ein Harikiri zu vollziehen. Der Fanatismus erstarrter und unveränderlicher Anschauungen ist das Kind des Biedersinnes und der Borniertheit; Goethe und Bismarck haben manche Überzeugung geändert — aus Überzeugung. Hermann Bahr ändert in der Regel schon, ehe die wallende Masse noch feste Form gewonnen hat. Es schwankt das Gestern und es schwankt das Heute. Diese oberflächlichen Andeutungen sollen nur sagen, daß es eine tüchtige Klempnerarbeit wäre, das literarische Charakter-

Digitized by Google

bild Bahrs gerade zu hämmern.*) Nur die zwei hervorstechendsten Züge seien festgehalten. Sie sind zugleich Licht und Schatten: Hermann Bahr besitzt ein außerordentliches

*) In seinem „Dialog vom Tragischen" (Berlin, S. Fischer Verlag, 1904), einem sehr eindringlichen, aufrichtigen und anregenden Buche, legt Bahr, meist in der modernisierten Form der Gespräche des Platon, sein Inneres und dessen Widersprüche dar. Es sind die Widersprüche eines im höchsten Maße impressionistischen und ehrlichen Menschen und sie führen doch zu einer Einheit im Bunten, soweit heute ein innerlich reifer, mit seiner Mitwelt schwankender, moderner Mensch zur Einheit gelangen kann. Seine Natur nämlich lernen wir in diesem interessanten Werke übersehen und kennen. Eine Stelle sei hier wiedergegeben: „Herakles (in Euripides) fällt im Wahnsinn seine Kinder an. Der Bote, der schildert, wie sich der Rasende betrug, sagt: Er war nicht mehr derselbe! Dies traf mich furchtbar. Ich hielt im Lesen ein und hatte das Gefühl: über der bloßen Vorstellung, daß es einem geschehen könnte, nicht mehr derselbe, sondern plötzlich ein anderer Mensch zu sein, müsse man eigentlich schon wahnsinnig werden. Ich fand es in der „Phädra" wieder und allmählich schien es mir der eigentliche Gedanke des Euripides, die Unsicherheit des Ich darzustellen. Nun las ich ein entsetzliches Buch, Ribots „Les maladies de la personnalité"; hier werden Menschen gezeigt, welche plötzlich ihr Ich verlieren und als neue Wesen eine andere Existenz beginnen, aus der sie manchmal, ebenso plötzlich und rätselhaft, wieder in die erste zurückgestoßen werden; ja es kommen solche vor, die ein dreifaches oder vierfaches Ich haben: das erste verschwindet, das zweite sinkt ihm nach, ein drittes, und viertes taucht auf, da kehrt das erste zurück, und keines kann sich auf das andere besinnen, eines weiß vom anderen nichts, es scheinen eigentlich in der Tat drei oder vier Menschen zu sein, die sich nur desselben Körpers bedienen, um an ihm der Reihe nach abwechselnd zu erscheinen, dann aber plötzlich wieder in leere Luft zu zerrinnen." Bahr erinnert sonach daran, wie fremd der alte dem jungen Goethe war — „und ich fand, daß er selbst von seinen alten Phasen immer wie von anderen Personen sprach, die man mit Neugier beobachtet, gern begreifen möchte und denen man zuletzt doch nicht beikommen kann . . . Man sage nicht: Mein Gott, der Mensch verändert sich, das wissen wir ja. Denn ich frage: Bleibt denn, wenn diese Veränderung so groß wird, daß der Mensch sich, wie er vor zehn Jahren war, gar nicht mehr vergegenwärtigen kann, sondern sich kaum aus Briefen, nach seinen Werken wie einen Fremden oder Toten zu vermuten weiß, bleibt denn dann vom Ich mehr als ein leerer Name?

Digitized by Google

Wissen und einen außergewöhnlichen Geist; er weiß zuviel und hat zuviel Verstand. Bahr hat sich wiederholt, vielleicht mit aufrichtiger Selbstquälerei, der dichterischen Unfruchtbarkeit angeklagt. Mit Unrecht! Seine Phantasie ist zwar nicht so bedeutend wie sein kritischer Verstand, aber sie wäre erfreulich genug, wenn er sie nicht durch Vielwisserei erdrückte. Der Belastung mit einer Überfülle fremder Einflüsse könnte nur eine sehr starke Individualität standhalten; andere werden, ehe sie es merken, zu Eklektikern.

Wenn man nicht zu befürchten hätte, sich morgen selbst auslachen zu müssen, könnte man heute unter dem Eindrucke des „Tschaperl" der Hoffnung Raum geben, daß Bahr vielleicht auf dem Wege ist, sich zu finden. Damit soll nicht gesagt sein, daß er im Wiener Genrestück seine ausschließliche Domäne zu suchen habe. Ohne Zweifel aber ist dieses Wiener Stück eine Arbeit des hochbegabten Mannes, die ein ungekränktes Vergnügen aufkommen läßt. Ja, mehr als das: „Das Tschaperl" ist eine Typen- und Charakterkomödie ersten Ranges; ein schwaches Theaterstück, kein einwandfreies Drama, aber ein mit glänzendem Erfolge ausgehobenes Stück Leben. Die rücksichtslose, peinlich genaue Ausmalung des Charakteristischen und auch den Verzicht auf landläufige theatralische Wirkungen hat es mit dem „Collegen Crampton" gemein, aber der tragikomische Hauptmannsche Held ist eine Singularerscheinung, die Bahrschen Gestalten sind individualisierte Typen. Bei aller epischen Breite der Charakteristik gelangen die psychologischen Vorgänge in „College Crampton" niemals zum Stillstande. Im Bahrschen Schauspiele gibt es solcher „toter Punkte" doch ziemlich viele, und nur die mit glorreichem Witze der Wiener Kunst- und Literatenwelt und -Halbwelt entliehenen Figuren täuschen darüber angenehm hinweg. „Herr von Kotzebue hat zuviel Witz, um ein guter Lustspieldichter zu sein," sagte Jean Paul; nicht in dem Sinne, daß die witzigen Einfälle des Dichters die Charakteristik verdürben, aber mit Rücksicht auf den breiten Raum, den die sarkastischen Gesellschaftsschilderungen dem eigentlichen Drama vor-

Digitized by Google

wegnehmen, gilt das auch von Bahr und seinem Stücke. — In der Satire auf das „geistige Wien" mögen manche den Hauptwert des „Tschaperl" erkennen. So klassisch sind die Sumpfpflanzen des großstädtischen „Kunstbodens" in ihrem treuen Lokalkolorit auch kaum jemals konterfeit worden. Der ganze „Rummel" wird uns vorgeführt. Wir sehen, wie ein Erfolg „gemacht" und das Talent industriös ausgeschrotet wird. Dieser polnische Schuft, der als Mann der Operettendiva von deren schönen Beinen lebt, der sein Weib mit dem Brusttone der Ehrlichkeit prostituiert und die Einladung der Gattin zum diskreten Souper des Königs von — Makedonien (!) als stolzen Triumph feiert; dann dieser Operntenor, der als Manager „weiblicher Talente" sein Geld anlegt und als prinzlicher Zutreiber vermehrt; der Zeitungsherausgeber als ehrwürdiges, unerreichtes Vorbild aller Korruption; ja selbst der kleine Reporter Dackel und der „kunst"-überspannte Backfisch der weiblichen Personenkultgemeinde*) — sie alle sind porträtähnliche Vertreter des „geistigen Wien". Man könnte ihre Urbilder mit Namen nennen! Wie sie eingeführt werden und wie sie in ihren Reden die ganze Atmosphäre ihrer Welt uns bringen — darin zeigt sich Bahr als überlegener Satiriker. Manches schneidende, ätzende Wahrwort in diesem Stücke mag Flugkraft behalten. Die Intimitäten sind zum Teile so unverhüllt, daß sich Augen und Ohren junger Mädchen — natürlich nur um der schönen Illusionen willen! — davor verschließen mögen. Eine gewisse literarische Vertrautheit mit den persönlichen Umständen des Wiener Kunst- und Literaturlebens ist zum vollen Verständnisse eines Teiles der Witzraketen allerdings nötig. Doch wo auch diese besondere Voraussetzung fehlt, bleibt für den Feinschmecker viel Genuß. Freilich nur für diesen. Die vorwiegend der Situationskomik zugeneigte große Masse wird bei der emsigen Arbeit, die ihr die Hypertrophie des Geistes in diesen

*) Vergleiche den später entstandenen „Kammersänger" von Wedekind.

Digitized by Google

breiten humoristischen Szenen auferlegt, ermüden. Selbst ein so geriebenes Publikum, wie das Berliner, schenkte den gemütdurchwärmten Schilderungen des braven Wiener Volkstums, also dem ersten und dem letzten Akte, den Vorzug.

Der Hauptvorgang hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Thema in Augiers „Goldprobe". Im französischen Lustspiele gelangt ein armer Maler plötzlich zu Reichtum und verdirbt. Im Wiener Stücke wird eine junge Frau, die jahrelang brav und treu mit ihrem Manne gehungert hat, durch den Erfolg ihrer Oper berühmt und verdirbt. Der „Manager" verlockt sie, sie verläßt ihren Mann, der einst ihr „Genius" war und in dem sie nun das philiströse Hemmnis ihres „Genius" erblickt. Die beste Figur ist die des armen Mannes, des gutmütigen, grundehrlichen, derbschwächlichen Alois Lampl, — Musikrezensenten! Ein Kritiker und herzensgut. Daß er das Opfer sein muß, in dieser Welt des Hammers und des Amboßes, versteht sich da von selbst. „Gegrüßt sei du Halber dort oben, wie du, bin ich einer, der halb" — singt Grillparzer den Halbmond an. So eine echte Deutschösterreichernatur, zu weich und zu „halb", ist unser Lampl. Wenn er komponiert, fallen ihm fremde Melodien ein; und doch ist sein Inneres reich. Es fehlt nur die Kraft, es von sich zu geben. Braust er auf, so verfehlt er regelmäßig Zweck und Ziel. Er kennt die Welt nicht, unterscheidet nicht Freund und Feind, ist klug und doch ein törichtes Kind. „Tuen tät er alles" — wie es in Wittenbauers Lied vom „Haschele" heißt — „nur können kann er nicht." Da muß er ja vom Leben geknickt werden, und seine Frau ist es, das „Tschaperl", wie er die schon durch ihr Geschlecht ihm Überlegene nennt, die ihn, das wahre arme Tschaperl, grausam zugrunde richtet. Daß er sich, ehe dies noch nötig ist, vor unseren Augen in Schnaps verkneipt, ist eine überflüssige und wenig anmutende Vergegenwärtigung der Zukunft. Auch daß der Musikrezensent just der Sohn eines Hausbesorgers sein muß, ist ein sozialer Scherz des Dichters, den er mit der fragwürdigen Wahrscheinlichkeit mancher Um-

Digitized by Google

stände büßt. Freilich gewann er dadurch Gelegenheit zur wirksamen gesellschaftlichen Schichtung und zu einem stimmungsvollen „Hinterhause", das im ersten Akte Behagen ausbreitet und in das verödete Vorderhaus des letzten Aktes noch einen warmen Strahl der Liebe sendet.

Ein Stück wie Bahrs „Tschaperl" würde noch zu mancherlei Bemerkungen anregen. Daß jeder was davon nach Hause bringt, hebt die Arbeit über die oberflächliche Modedramatik, die sicheren Erfolgen nachgeht. Lange dürfte sich das Wiener Stück indessen schwerlich auf unserer Bühne behaupten — trotz des überaus freundlichen Erfolges, den es bei der Erstaufführung hatte. Der Kreis von Zuhörern, die im Theater auch anderes suchen als die vorgekauten, altgewohnten Speisen, ist ziemlich rasch erschöpft. Das Premièrenpublikum verdient aber das Kompliment, daß es sich feinfühlig und empfänglich zeigte.

„Josefine."

Ein Spiel in vier Akten. — 1. Oktober 1898.

Als während der Wiener Aufführung der „Josefine" nach den Worten des Gesandten im dritten Akte: „Ich habe mir den Napoleon doch eigentlich ganz anders gedacht" — ein Mann aus dem Zuschauerraume das bekannte „Ich auch" rief, da blamierte sich der Mensch natürlich; denn es mußte von der ersten Szene des Stückes an verständlich sein, daß es ja der Wille des Dichters war, den Napoleon anders darzustellen, „als wie ihn die Buben in der Schule lernen". Bahr läßt es noch zum Überflusse in einem Prologe von „seiner Muse" sagen: „Er (der Dichter Bahr) ist halt einmal anders als die anderen — da ist die Muse eben auch danach .... O, diese Dichter! Ich sage Ihnen: es ist schwer; Sie glauben gar nicht, was man alles von einer armen Muse jetzt verlangt! Die

Digitized by Google

Moden wechseln gar zu schnell, ich komm' schon wirklich nicht mehr mit.“

Bahr aber versichert, es habe seiner „Josefine“ ein ernsthafter Wille, ja sogar etwas, was man früher die „Idee“ eines Dramas nannte, zugrunde gelegen. „Helden, o du mein!“ — so spricht die „Muse“ — „Wenn man die Helden kennt! Wir kennen sie, die wir unsterblich sind, o je! Aber warte! Dich kurier' ich noch! Helden, ja — was heißt denn das? Held ist niemand oder alle sind's. Jeder aus dem Haufen hat seine Heldenstunde, niemand bleibt ihr treu. Daß du ein Mensch bist, sei dein Ruhm; das bißchen Heldentum ist nicht viel wert. Na wart' nur!“ Und die Muse führt dann den gewaltigen Napoleon als ihren Helden ein und freut sich, daß jeder Zuseher rufen werde: „Der Mann, der mir so unerreichbar schien, so himmelhoch, so sternenfern — nun seh' ich, daß er doch mein Bruder ist, mir an Schmerzen und Freuden gleich.“

Daß das Allgemein-Menschliche den Großen uns Kleinen nahebringt, brauchte uns niemand erst zu deuten. Die Kunst lebt im Allgemein-Menschlichen, das Menschlich-Wahre allein ist ihr Ewiges. Doch die Dimensionen sind verschieden, wer das vergißt, hat keinen Respekt vor menschlicher Größe. Das „Neue“ an Bahrs Ansicht ist, daß jeder Mensch seine Heldenstunde habe.*) Wenn wir dem dunklen Worte selbst den weitesten Sinn unterlegen, bleibt es eine Übertriebenheit. Auf diesem nebelhaften Glaubenssatze baute Bahr später in dem Bedürfnisse, seine „Josefine“

*) „Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden“ — und: „Jeder Mensch ist ein Held.“ Derselbe Hohn, wie in Bahrs Napoleon-Komödie, lebt in des Irländers Bernhard Shaw jüngst modern gewordenen dramatischen Satiren; nur blutiger, grausamer. Mit Vorliebe wählt sich auch Shaw den Napoleon. Aber sein Spott gilt nicht dem Helden, sondern dem Heldischen, der Helden-Pose. Shaws Napoleon („Der Schlachtenlenker“) ist doch noch was mehr als eine Anekdotensammlung. Am glänzendsten stellt Shaw in der „Helden“ genannten Komödie der ungeschminkten Männlichkeit Phrase und Pose entgegen.

Digitized by Google

gegen Mißverständnisse zu schützen, eine ganze neue Theorie der Schicksalsdramatik auf. Jedes menschliche Dasein — so erklärte unser Schriftsteller am 2. Juli 1898 in der „Zeit" — zerfalle in drei Teile. Zuerst glaube der Mensch, für sich zu leben, sich Selbstzweck zu sein, und er wehre sich gegen seine Aufgabe; dann werde er vom Schicksale zu seiner Bestimmung eingefangen und erfülle seine Mission; wenn er die erfüllt habe, entlasse ihn das Schicksal wieder und er könne den Rest des Lebens endlich sich selbst widmen. Bahr führt als Beispiel das Leben Shakespeares an, der in seiner Jugend nur die Sehnsucht gehabt habe, den verblichenen Wohlstand seiner spießbürgerlichen Familie wieder herzustellen, dann vom Schicksale dem ihm verhaßten Schauspielerstande zugeführt und hierdurch in den Stand gesetzt worden sei, sein Unsterbliches zu schaffen; und Shakespeare habe aufgeatmet, als er das Ende seiner Tage als „anständiger Mensch" zu Stratford verbringen durfte, nicht mehr als Dichter und Schauspieler!

Die Theorie ist paradox genug und, wenn sie selbst auf diesen oder jenen paßte, doch gewiß nicht allgemein stichhältig. Die ungeheure Mehrzahl der Menschen besteht aus Spießbürgern, die niemals ihre Heldenstunde haben, und vom Reste wehrt sich wohl nur ein Bruchteil gegen seine Berufung. Wenn nicht etwa mein heimlicher Verdacht begründet ist, daß diese „Theorie" der „Josefine" nachgeschickt wurde, wie ein Verteidiger sein Plaidoyer der Missetat des Angeklagten nachschickt, dann war doch das Beispiel, das Bahr im Drama „Josefine" für seine Theorie wählte, unglücklich. Er wollte, versichert Bahr, seine Thesen an einer Napoleon-Trilogie erhärten, und „Josefine" sei deren erster Teil.

In „Josefine" — so viel wird uns mit, aber leider nicht ohne Kommentar deutlich — sollte gezeigt werden, wie Napoleon, der zu seiner Josefine von einer einsamen Insel schwärmt, vom Schicksale wider seinen Willen eingeholt wird, um künftig die Welt zu erobern. Der Bonaparte war für diese Hypothese ganz und gar nicht der

Digitized by Google

rechte Mann. Um ihn erst im Boudoir der Josefine aus einem schmachtenden Schäferknaben zum blutigen Kriegshelden umgestalten zu können, mußte Bahr Napoleons militärische Vergangenheit bis zum Jahre 1795 löschen. Der Bahrsche Napoleon, den erst die durch Koketterie aufs äußerste gereizte Sinnlichkeit in die neue Welt der Kriegstaten und des Ehrgeizes treibt, hat noch nicht die Piemonteser, den Aufstand gegen den Konvent besiegt . . . Doch muß dem Dichter dieser kühne Federstrich durch die Weltgeschichte schon deshalb nicht so schlimm angerechnet werden, weil er ja noch ungleich Kühneres und Schlimmeres unternimmt. Da nämlich Bahr unmöglich beweisen konnte, daß jeder tolle Täuberich in der „Heldenstunde" ein Napoleon werden könne, so mußte der große Napoleon so klein und komisch werden, wie der nächstbeste Geselle. Das eben erforderte die bewußte Theorie. Den Dichter hat, kurz gesprochen, der oberste Grundsatz der Dekadenz geleitet: „Nil admirari!" Nicht das Menschliche des Napoleon sollte uns sein Großes nahebringen, sondern sein Großes mußte menschlich, klein und lächerlich gemacht werden, damit Bahr ihn „Bruder" nenne. Napoleons Taten werden zu Zufallswürfen eines verliebten Narren.

Und der Eindruck? Da ist von der schönen Theorie leider gar nichts zu wittern. Wir lachen über den Napoleon in Unterhosen, wie über den Menelaus, den Achill und die beiden Ajax in der „Schönen Helena"; der ernsthafte Wille ist, wenn er vorhanden war, in der Parodie untergegangen. Diese Parodie ist zum Teile sehr lustig, sehr geistreich, sie bedient sich mit Geschicklichkeit geschichtlich verbürgter Schwächen Napoleons, webt lebenswahre Züge ein, kann sich aber als Ganzes doch nicht über den fragwürdigen Wert burlesker Verzerrungen erheben. Übrigens hält nicht jeder Teil der Komödie selbst dem bescheidenen Maßstabe, der an Kunstverrichtungen solcher Art anzulegen ist, stand; neben feingeschliffenen parodistischen Diamanten, wie deren einer die Talma-Szene ist, gibt es auch taubes Gestein, langweilige Szenen, platte Galeriescherze (die Figur des

Digitized by Google

Gesandten) und die wohlfeile Unterstützung durch die priapistischen Hilfsmittel: Schlafzimmerküsse und Entkleidungen.

Herr Bahr wird vielleicht imstande sein, für jede der verblüffenden menschlichen Schwächen und Narreteien, aus denen er seinen „kleinen Napoleon" zusammensetzte, den Beleg aus geschichtlichen Quellenforschungen anzuführen. Die Benutzung des Massonschen Werkes „Napoleon und die Frauen" ist unverkennbar, der Dichter hat auch vielleicht aus dem Buche desselben Verfassers „Napoleon zu Hause" und aus der Josef Turquanschen Napoleon-Literatur geschöpft. Mit der lyrischen Schwärmerei des Korsen, der über „Werthers Leiden" weinte; mit seiner heißen, unterwürfigen Leidenschaft für Josefine, ja sogar mit den ungekämmten Haaren des Brigadegenerals und mit seiner Gewohnheit, vielerlei Speisen gleichzeitig zu verschlingen, hat es gewiß seine Richtigkeit. Nicht minder ist die scheinbar lose Art seiner Heeresführung, die den Abteilungskommandanten die größte Selbständigkeit und erhöhtes Selbstgefühl verlieh, seine Sorglosigkeit in der Schlacht, deren Kanonendonner ihn nicht hinderte, unablässig der Liebesbriefe seiner Josefine zu denken, und ist Napoleons Aberglaube, der sich von der Marketenderin die Karten legen läßt, beglaubigt. Schließlich gilt auch für „erforscht", daß Napoleon seine historische Stellung (die Hand an der Brust) sich von Talma, dem großen Schauspieler des Theatre français, einstudieren ließ. Es fragt sich bei all diesen Dingen, ob ihre Verwertung für das wahrheitsgetreue dichterische Bild der napoleonischen Wesenheit unentbehrlich, ja nützlich war; aber es steht außer Frage, daß sich aus diesen großenteils anekdotischen Zügen allein noch kein Napoleon zusammensetzen läßt, auch nicht ein uns „menschlich" noch so „verwandter"; denn eines bleibt immer noch übrig, eine Kleinigkeit: Napoleons welterschütternde Taten! Und von dem Geiste, der diese Taten vollführte, geben die großsprecherischen „Visionen" und die Schlachterzählungen in Bahrs Spiel nur eine ganz jämmerliche Vorstellung.

Digitized by Google

Es sei hier ein Vergleich gestattet: Hermann Bahr, der glänzende Journalist, wird oft schon jener alten Leimsieder von der kritischen Pfanne gelacht haben, die eine junge Kunstbewegung totzuschlagen meinten, indem sie die Auswüchse überspannter Mitläufer und die Freibeutereien talentloser Marodeure sorgsam sammelten und zugleich mit diesen „Proben" sich selbst dem verdienten Spotte preisgaben, in ihrer Einfalt rufend: „Seht, das ist die neue Kunst!" — Wenn man nun davon absieht, daß im Schauspiele „Josefine" diese Sammlung des Unmaßgeblichen von einem geistvollen Schriftsteller in pikanter und bestechender Form präsentiert wird, so muß man Hermann Bahr mit dem gleichen Rechte verwehren, zu seinem „Beweismateriale" zu sagen: „Das ist der Napoleon!"

Wenn etwas das Urteil über Bahrs Spiel mildert stimmt, dann ist's der Umstand, daß es nicht „Napoleon", sondern „Josefine" heißt. An der Gestalt der einstigen Geliebten des Barras und der späteren Kaiserin konnte sich der Dichter nicht leicht versündigen, wenn er sie nur schön, maßlos kokett und reizerregend schilderte. Das tat Bahr zum Übermaße und gab ihr noch viel glückliche Merkmale einer naiv-vergnügungssüchtigen Frau mit. Nur daß diese Josefine zur Egeria, daß ihr verbuhlter Kuß zum Schicksale Napoleons wird, lenkt sofort das Interesse von ihrer Nebensächlichkeit auf die Hauptsache: die Verkleinerung Napoleons.

Schwache Köpfe, die trotz allem Hermann Bahr nicht gefährlich wurden, haben Blumenlesen von Paradoxen aus seinem sonderbaren Spiele im Heukorbe nach Hause getragen. Es ließen sich wohl recht viele gute Münzen, die ein wirklich kaustischer Wortwitz geprägt hat, mit mehr Vernunft weitergeben. Die Szenen zwischen Josefine und Barras, mit der Marketenderin Larose, die Schilderungen des entstehenden Parvenuhofes und besonders die Talma-Szene gäben fette Weide. Der große Talma, dieser feine Typus des Histrionen, der Napoleons Verdienste „schätzt" und sie mit seinen eigenen Taten auf der Bühne wohlwollend in Vergleich zieht, ist prächtig.

Digitized by Google

Man hat zuweilen „Josefine" mit Sardous Machwerk „Madame Sans-Gêne" verglichen. Obwohl das Sardousche das weitaus wirksamere Theaterstück ist und beide Komödien den Napoleon verhunzen, hat Bahrs Werk doch einen großen künstlerischen Vorzug: Sardou gibt sich ernst und bleibt komisch, an den ernsten Willen Bahrs aber glaubt trotz Prolog und Epilog niemand.

Die Grazer Aufführung erregte moralische Entrüstung, mehr indessen Beifall, noch mehr Heiterkeit und am meisten Verwunderung. Sie war schauspielerisch und szenisch sehr gut vorbereitet. Nelly Hönigwalds Josefine war seine Marke: Pikanterie, Charme, Parodie, Koketterie, heißes Feuer, kalte Kunst.

Wie wär's mit einem echten Napoleon, dem einzigen aus Dichterhand, der an die Größe des Korsen hinanwuchs: mit Grabbes „Hundert Tagen"?!

„Wienerinnen."

Lustspiel in drei Akten. — 20. Juni 1901.

Unsere Theaterkanzlei hat diesmal eine ganz feinsinnige literarische Bemerkung gemacht. Sie kündigte das Bahrsche Lustspiel zuerst unter dem Titel „Die Wienerinnen" an und berichtigte dann in den Zeitungen, es heiße „Wienerinnen". Der Unterschied ist beträchtlich. „Die" Wienerinnen sind die Frauen und Mädchen in diesem Stücke ganz und gar nicht, denn sie haben fast nichts Typisches von der Donaustadt an sich, aber irgendwelche Wienerinnen können sie am Ende schon sein, so gut als etwa auch, wenn sie nicht den Wiener Dialekt sprächen, Berlinerinnen oder Stuttgarterinnen. Daß sie Zeitgenossinnen sind, ist durch äußere Merkmale kenntlich, die von den Sezessionstoiletten bis zum allerdings als Modernitätsinstrument schon recht abgebrauchten Telephon zu Hauf gesammelt wurden.

Digitized by Google

Die Meinung war gut: Seit Aristophanes, Plautus und Terenz sind es die Modetorheiten, auf denen die Lustspieldichter grasen. Von den Modernen — wie nun einmal das wenig hübsche Wort für die, die wirklich schöpferisch neue Bahnen gehen, lautet — die „Modischen", die Modeaffen, zu scheiden und diese scharf aufs Korn zu nehmen, das war ein dankenswertes Vorhaben. Man konnte sich an der Vorurteilslosigkeit erfreuen, mit der Bahr auf der einen Seite dem Zopfe, der Pedanterie und der Philisterei, und auf der anderen Seite den Schlagwort-, Salon- und Kaffeehausgeistern, den Blaugrünmalern und Schottischenstrumpfarchitekten, den Eheweibern mit dem „Rechte auf die freie Individualität", kurz, den Sektierern und Hohlspiegelzerrbildern der Modernen, übel mitspielte. Er holte sich die Ironie nicht gerade aus der Tiefe, aber wirksame Schlager sind die meisten seiner feuilletonistischen Spöttereien. Am gehaltvollsten wird die Satire im zweiten Akte, der die Gründung eines schöngeistigen „Salons" bringt — mit einem zynischen Kunstnihilisten (von Lothar Mehnert im üppigsten „Simplicissimus"-Stil dargestellt) im Mittelpunkte eines sezessionistischen Damenkranzes. Die Standrede, die dieser Gesellschaft von dem Architekten Josef Ulrich, einem Modernen, der ein Feind der Modischen ist, gehalten wird, klingt sogar wie ehrlicher Zorn gegen die impotenten Medisierer, diese Schädlinge, die mit ihrem selbstgefälligen Witzgifte so oft hoffnungsvolle Blüten zerstören. Das sind, sagt Ulrich ungefähr, die Leute, die über alles sprechen und denen selbst gar nichts einfällt.

Leider ist unserem Lustspieldichter für sein Lustspiel außer den netten feuilletonistischen Einfällen auch blutwenig eingefallen. Die schöpferische Charakteristik, nach der die Kraft des Dichters und Dramatikers zu messen ist, bescheidet sich in diesem Stücke mit dem knappen Ausmaße, das für Theaterfiguren nötig ist, und die Figuren haben hauptsächlich den Lebenszweck, Bahrs witzige Spitzfindigkeiten von der Bühne herab ins Publikum zu bringen. Einige lustige Situationen ergeben sich immerhin. Doch

Digitized by Google

den Situationen fehlt ein Band, den Verhältnissen die Entwicklung. Wie ein widerspenstiges Frauchen von ihrem angetrauten Bändiger zahm gehungert werden kann, hat uns schon Shakespeare gezeigt. Bahr freilich erweitert den Begriff des Hungers und lockt die Frau, die keine verheiratete Witwe sein will, mit allerlei Pikantem. Das zweite Ehepaar des Stückes ist etwas origineller. Eine junge Frau ist in ihrer egoistischen Eitelkeit glücklich, weil der einst zurückgewiesene Nebenbuhler ihres Gatten sich noch immer seines Korbes wegen bleich und krank grämt. Da erfährt sie, daß der Jüngling sich auch verlobt hat, und an der sich gutmütig bietenden Brust des Gatten tobt und weint sie über den Ungetreuen. Leider wird dieses Pasquill auf die weibliche Eitelkeit zu parodistisch auf die Spitze getrieben und ermüdend breitgetreten.

Das Publikum nahm die Witzworte Bahrs mit soviel guter Stimmung auf, daß auf die Bunze nicht viel geachtet wurde. Der Beifall war besonders nach den beiden ersten Akten lebhaft.

„Der Star."

Ein Wienerstück. — 9. Juni 1904.

Das Publikum hat dem Stücke, das mit viel Geist und mannigfaltiger unter dem „fahrenden Volke" gesammelter Erfahrung ausgestattet ist, eine sehr beifällige Aufnahme bereitet. Das allgemeine Interesse, das dem Schauspieler — oft freilich in den Formen zudringlicher Neugierde und schnöden Klatsches — in das Privatleben folgt, kommt Theater-Theaterstücken von vorneherein zustatten.*) Bahrs Komödie ist von dieser Gattung noch heute eine der besten;

*) In die gleiche Kategorie gehören unter anderen von neueren Stücken: Arthur Schnitzlers „Freiwild" und ein Schauspiel „Schminke" von Emil Reiter, das am 4. Juni 1904 in Graz aufgeführt worden ist. Auch der Verfasser von „Schminke" erweist

Digitized by Google

sie macht sozusagen einen Kegelschnitt durch den Bau, und was der Dichter bloßlegt, ist nicht die schöne Spitze, auch nicht die Grundlage einer Welt, aber ihre Mitte. Da lebt es. Und so viel feuilletonistischer Witz und veristische Züge sind eingestreut, daß die gute Laune, die der vorzügliche erste Akt erzeugt, den matteren zweiten überdauert und sogar den dritten, dem der dramatische Atem schon fast ganz fehlt, noch über Wasser hält. Den vierten Akt hat man auch hier nach allgemeiner Bühnenübereinkunft einfach gestrichen; ein bezeichnendes Kuriosum, daß eine solche Amputation an dem Stücke ohne Schaden vorgenommen werden konnte!*)

Auch das Bahrsche Schauspiel ist auf dem Axiom aufgebaut, daß das Theater eine Welt für sich ist, und der Gegensatz zwischen dieser und der anderen Welt bildet den dramatischen Konflikt. Ein Konflikt ist ja, wenn ihn auch nicht immer das Theater bedingt, vorhanden, so wahr das Künstlertum freie Menschenrechte besitzt, die sich die „Gesellschaft" nicht zuerkennt. Die Fülle des Lebens, aus der der Künstler schafft, ist dem Alltagsmenschen verschlossen. Die Bedürfnisse sind verschieden, daher die gegenseitigen Urteile ungerecht. Unrecht ist es, das Standesgemäße dieser Gegensätze zu festigen. Der Konflikt ist ein anderer, als ihn die Schlagworte „Theater" und „bürgerliche Welt" bezeichnen. Er muß nicht zwischen Angehörigen

---

dem Schauspielerstande wenig Ehre. Zu einem Einakter „Der Zugvogel" (am gleichen Abend vortrefflich und mit lebhaftem Erfolg aufgeführt) zeigt Reiter guten Blick und leichte Hand. Eine Modelldirne verläßt ihren Geliebten, einen Künstler. Ein seltsamer Mischklang von Herzlosigkeit und Gemüt!

*) Nach einer Aufführung des „Star" am 28. Januar 1899 schrieb Referent: „Diesen vierten Akt, der auch hier abgelehnt wurde, möge Bahr doch wurzweg streichen; sein Drama ist mit dem dritten Akte tatsächlich zu Ende. Denn was weiterhin mit dem kleinen Postbeamten und Liebhaber geschieht, kümmert uns, weil uns Bahr höchstens bloß für die gut getroffenen Äußerungen der Nervosität dieses Menschen Interesse eingeflößt hat, sehr wenig. Wirkliche Teilnahme fesselt uns nur an die grundwahre und kunstvolle Psychologie der Schauspielerin."

Digitized by Google

dieſer beiden Menſchenklaſſen beſtehen, obwohl keiner den Zwang des Milieus verkennt, der ſich hüben und drüben geltend macht. Bedeutende Naturen bleiben ſich jedoch ſelbſt getreu und im Kerne unabhängig von ihrer Umgebung. Der Gegenſatz, der nie ausgeglichen werden kann, iſt der zwiſchen dem künſtleriſchen und dem banauſiſchen Weſen, — ein Gegenſatz, der an die Stände nicht gebunden iſt. Ihn als Standesgegenſatz präſentieren, heißt eine ernſte Sache nach der Oberfläche beurteilen. Wer die rechte Herzensehre hat, der hat ein Künſtlerherz, wenn er auch Akten füllt, und bei Gott nicht alle, bei Gott nur wenige, die die Tournüre des künſtleriſchen Lüdrians „ſtandesgemäß" tragen, haben ein Recht auf jene Freiheit, die dem großen Herzen angeboren iſt. Banauſen, niedrige Seelen gibt es auch auf den Brettern genug.

Man muß Bahrs „Star" als Milieuſchilderung anerkennen, als Theſenſtück gewiß nicht. Um die Tendenz herauszuarbeiten, drückte der Dichter die Repräſentanten beider Hemiſphären tief herab. Dieſe Lona Ladinſer, der glänzende Star, die ſich theoretiſch auf die Liebe „einer Köchin zu einem Korporal" vorbereitet und ihrem Vorſatze gemäß den kleinen Poſtbeamten Leopold Wiſinger in ihre Arme zieht, iſt wohl zu ſehr „Erlebenskünſtlerin", um als große Natur mit dem elementaren Herzen gelten zu können; und daß der Dichter ihr keinen anderen aus der „bürgerlichen" Welt entgegenzuſtellen wußte, als den wirklich kleinen, den kleinlichen Poſtbeamten, zeigt ſchon, daß er beſtimmten Abſichten nachging. In der Verallgemeinerung, die das Typenſtück unleugbar bezweckt, liegt das Unrecht. Die Typen ſind ja faſt durchwegs echt. Sie ſind von einem genauen Kenner des Theaterlebens ſcharf ins Auge gefaßt und ausgezeichnet reproduziert. Nur hat das Auge des Dichters das Beſſere und Beſte nicht geſehen. Seine perſönlichen Erfahrungen, aus denen er ohne Zweifel ſchöpfte, waren nicht die ſchönſten. Die Diſſonanz ſeines Liebesdramas beweiſt ebenſo wenig, wie das Milieu ſeiner zwei Welten. Er hat ſichere Möglichkeiten und Wirklichkeiten

Digitized by Google

gegeben, jedoch andere Möglichkeiten und Wirklichkeiten, die für die Frage Kunst und Leben, Künstler und Mensch zuerst in Betracht kommen, kaum berührt, weil sein Herz sie nicht erreichte. Der Beurteiler, der sich dies klar zu halten imstande ist, wird den blendenden Vorzügen des Bahrschen Stückes, das frivoler ist, als es sich gibt, gerecht werden.

„Der Meister."

Komödie in drei Akten. — 3. September 1904.

Hermann Bahrs „Meister" erhielt starke Elemente des Tragischen und des Bitterkomischen aus dem Leben. Schauen und Erkennen erzwangen dem Dichter die widerspenstige Achtung auch solcher scharfer Intelligenzen, die ihn bisher nicht recht leiden mochten. „Der Meister" ist voll Geist, Kaustik, Esprit — und genießende Leser werden hier zu willigen Zuschauern. Es ist ein Theaterstück mit vielen vorzüglichen Szenen, die Vergnügen bereiten, aber kein einwandfreies Drama — denn es mischen sich in die lebendige Gestaltung tote Doktrinen und allerlei Selbstbespöttelungen, und es wird oft eine Überraschung an die Stelle der Entwicklung gesetzt. Bahrs „Meister" hat trotzdem so viel spezifisches Gewicht, daß man sich, ungeachtet der minder edlen Erfolgshilfen, seines Erfolges mit ehrlichem Geschmacke freuen darf. Das Probatum wurde dem Stücke auch von unserem Publikum, das einer sehr tüchtigen Aufführung mit geschultem Verständnisse folgte, zugesprochen.

Cajus Duhr — man nennt ihn, er nennt sich „Meister" — ist ein berühmter Chirurg und Anstaltsbesitzer geworden — ohne Doktorhut der Fakultät. Im Deutschen Reiche läßt das Gesetz diese Möglichkeit zu. Er hat sich aus eigener Kraft zu Reichtum und Ansehen und zu gründlicher Menschenverachtung durchgerungen. Die bekommen Freund und Feind zu fühlen — am unerbittlichsten

Digitized by Google

die Freunde. Seine Härte knechtet die Schwächeren, er saugt ihnen das Herzblut aus und lacht. Der Meister fühlt sich stark, weil er die Schwäche des Gefühles tötet — in anderen und in sich. Er raubt den Seinen, denen, die seiner lachenden Kraft verfallen, allen Willen, alle Hoffnung. So seinem Assistenten Dr. Balsam, einer weichen, schwächlichen, vom Gebieter jämmerlich zugerichteten Persönlichkeit; so der Sekretärin Ida Nessel, der poetisch schönsten Gestalt des Dramas, einem Mädchen mit feinen, sozusagen subkutanen Gefühlen, dämmerig und duldsam. Das Schicksal der armen Ida an der Schreibmaschine ist etwas mehr als ein bloßes Illustrationsfaktum; es ergänzt sich mit dem von Duhrs Frau, Violet, gewissermaßen zur „Schuld" des Mannes, und je roher der Meister die Gefühle, ja selbst den Nachglanz der Erinnerungen dieser zarten Seele zerstört, desto mehr gönnen wir seinem Prinzipe die Zerstörung. Sie bleibt nicht aus. Daß seine Frau, die der merkwürdige Mann auf seine verstockte Weise doch liebt, mit dem Gutsnachbar erwischt wird, das überwindet er. Daß ihn aber Violet daraufhin verläßt, ist der Pfeilschuß. Wie das so kommt? Nicht ganz begreiflicherweise. Ein bißchen „Nora", ein bißchen „Wenn wir Toten erwachen" klingt hinein, aber nicht heraus. Violet hat sich längst von dem „grausamgroßen" Manne, dem alle Menschen fremd sind, dem sie nichts zu sein glaubt, weggesehnt zu dem anderen, der sie in innerer Not und Todesangst, von leidenschaftlicher Sehnsucht zerrüttet, liebt. Nur sonderbar, daß sie erst von dem Gatten scheidet, nachdem er ihr ohne ein böses Wort verziehen hat — „So sehr verargst du mir, daß du mich betrogen hast?" — und unverständlich, freilich vielleicht gerade deshalb weiblich-wahr, daß Violet am Ende des zweiten Aktes sich entschlossen auf der neuen Grundlage in den alten Bund zu schicken scheint, im dritten aber, den kein Geschehnis, nur der Vorhang vom zweiten trennt, den Meister verläßt. Daß sie die rasche Verzeihung des Gatten demütige und hinwegtreibe, ist nicht ausgesprochen; auch bedurfte es ja gar keiner neuen logischen

Digitized by Google

Schlußfolgerung mehr, des Meisters eheliches Verhältnis zu begreifen. In sieben Jahren hat Violet allmählich erfahren, daß sie ihm nicht das um seiner selbst willen geliebte Weib, nur jenes Weib war, das dieser Mann und Arbeitsmensch, der „zur großen Leidenschaft keine Zeit hat", brauchte. Der Schmerz Duhrs tritt nach dem Verluste der Frau nun für kurze Frist aus den engen Grenzen des Verhältnisses, wäre der Schmerz dauerhafter, so würde er für den Meister wärmeres Mitleid wecken. Duhr wird uns nicht vertraut, so hochinteressante, lebenswahre Züge der Mann auch besitzt.

Das Wort des Epiktet: „Nicht was uns geschieht, sondern wie wir es empfinden, das allein macht unser Glück oder Unglück aus" — ergänzt Bahr sinngemäß: „Wer die Kraft hat, wenn er leidet, es sich nicht einzugestehen, der ist gefeit." In seinem „Meister" prüft es der Dichter an einem Starken. Er läßt ihn aufwärts klimmen, immer aufwärts. Aus Kleinheit und Not mitten durch den Waffenwald von Neid und Mißgunst, über viele zertretene Herzen hinweg zu überragender Höhe. Der Meister hat sein Gemüt einsam gemacht, deshalb kann ihm die Bosheit der Menschen nicht ankommen. „Ehre ist das Urteil fremder Menschen über mich; das verachte ich." Der herrlichste Gewinn aus Schopenhauers Philosophie! Öffentliche Meinung, Haß und Vorurteil müssen sich unter einem Superioren winden, der das, was die Leute „Ehre" und „Schande" nennen, seine Füße nicht netzen läßt. Er lacht über alle — und das macht ihn so stark. Von Kindheit an rauh gerüttelt, ist er in der Selbstbeherrschung, in der Kunst, sich an dem Leben durch Unempfindlichkeit zu rächen, Meister geworden. In den schlimmsten Augenblicken bewahrt er die Fassung, und schlägt oder liebkost ihn das Schicksal — er gibt nur kalten Hohn zurück. Er ist „wie einer, der gar nicht im Leben steht, sondern drüben irgendwo, am anderen Ufer", sagt Ida Nessel, das Opfer seines Egoismus, und —: „Er ist eigentlich so furchtbar grausam, und weiß es dabei nicht einmal, . . . weil er doch überhaupt von nichts

Digitized by Google

weiß." Der Meister selbst hat andere Erklärungen: „Ihr wollt immer, daß man im Gefühle untertauchen soll. Glauben Sie nur nicht, mich hätte das nie versucht und ich hätte das nicht auch manchmal gespürt. Aber — aber ich erwische mich dann wieder. Weil ich nicht will, weil ich nicht untertauchen will, merken Sie sich, weil ich ein Leben verachten würde, über das ich die Gewalt verloren hätte. Das ist nichts, man bezahlt es zu teuer. Ich will mein eigener Herr bleiben. Wer klug ist, macht mirs nach. Den anderen kann ich nicht helfen." —

Es ist also ein modernisiertes Siegfried-Lachen, das Lachen des „Meisters". Doch lacht nicht das helle Herz, es hohnlacht der eiserne Wille, die „Vernunft". Immerhin klingt es zuerst gesund, wenn auch roh, dieses Lachen. Daß er zu viel auf die Vernunft gebe, — wirft dem Meister der kleine Dr. Kokoro aus Japan vor, auf dessen Rasse Bahr wohl nur aus Kuriositätsgelüsten die Wiedergeburt der Menschheit im naiven Gefühlsleben überträgt; und —: „Es ist das einzige, was wir uns allmählich abgerungen haben", erwidert der Meister, „nur darin sind wir (in Europa) euch vor, daß wir es uns abgerungen haben, das Leben durch unsere Vernunft zu meistern." — Dann klingt in der Duplik des Japaners leise das Motiv der späteren halben Katastrophe an: „Zu gescheit, nicht weise . . . ." — Ein Thesen-Stück! —

Aber auch dieser sonderbare Siegfried — Meister Buhr — hat sein Lindenblatt. An seinem Lachen wird es im Laufe der Begebenheiten fühlbar, daß der Speer Hagens, des Schicksals, die ungehörnte Stelle gefunden. Es will ein Siegerlachen sein, doch ein bitterer, verzweifelter Klang mischt sich darein. Am Weibe natürlich, durch das Weib natürlich erfüllt sich das Los des Überstarken, und — nebenbei bemerkt — mit erlesener Berechnung des guten Dramatikers wählte Bahr gerade den Augenblick, in dem die Härte seines Helden über alle äußeren Feinde triumphiert, um das Feuer in seinem Innern zu entzünden, an dem das Herz in Schmerzen verkohlen soll. Jawohl, sein

Digitized by Google

Herz! Denn es ist, wie wir ein bißchen spät belehrt werden, gar nicht wahr, daß der Meister allezeit am „anderen Ufer stand" und alles Gefühl ertötet hat. Das Mitgefühl *mit* den anderen — allerdings; aber nicht den Durst nach dem Mitgefühle *der* anderen oder wenigstens *eines* Wesens. Und da hat nun Hermann Bahr einen wirklich tragischen Gedanken erfaßt: Ein Mensch, der nach den Trieben der Nietzscheschen Herrenmoral unbarmherzig gegen alle Welt ist, weil er nur dadurch sich vor dem Unterliegen zu retten meint, muß mit einem Male wahrnehmen, daß er am unbarmherzigsten, am unmenschlichsten gegen sich selbst gewesen ist. Ja, er hat sie alle in den Staub geworfen, die Menschen, die natürlichen Feinde; aber ihm, dem Sieger, was ist ihm geblieben? Die Einsamkeit — und das Erbteil aller Kreatur, das auch dieser Starke tragen muß: die Sehnsucht nach dem Geliebtwerden. So war der glorreiche Kampf im Grunde nichts anderes als *pessimistische Selbstzerstörung*, und der scheinbare Sieg wird zur wirklichen Niederlage. Gerade umgekehrt wie bei den Helden unserer Klassiker, die den Sieg mit ihrem Tode zu bezahlen pflegen.

Es ist schade, daß Bahr nicht die schöne Kraft besaß, einen solchen hochinteressanten dramatischen Vorwurf in der Weise auszugestalten, daß er der inneren Wahrheit zu Liebe auf alle dankbaren Effekte, auf alle epigrammatischen Lichter, die er funkelnd aber störend in die Situationen streute, verzichtete; dann hätte er auch wahrscheinlich mutig einen anderen Schluß gefunden (es müßte durchaus nicht etwa ein letaler sein!), als die eigentlich recht minimalen Worte des von seiner Frau verlassenen Meisters zum Japaner: „Bleiben Sie bei mir. Ich möchte heute lieber nicht allein sein — morgen — morgen hab' ich mich dann schon wieder." Dieses „Morgen", dieses Ablagern des Erinnerungsgepäckes drückt das bedeutsame Erlebnis wieder zur Episode herab — und damit den Inhalt und Willen des Dramas zu einem Gedankenspiel. Der Dichter ist wohl im Irrtum, wenn er meinte, sein Meister sei interessanter, weil er wieder

Digitized by Google

und noch einmal rasch überwindet. Erst sein Unterliegen macht ja den Mann überhaupt der Erforschung wert. Je mehr sein Geständnis: „Kleiner Doktor, es ist wahr, hier ist es der Vernunft kläglich ergangen" — uns sein Wesen erschlösse, desto wichtiger wäre uns die Dichtung. Die Schlußkapriole tröstet uns ein gut Teil Mitleid und Interesse weg. Sie ist leider nicht einfach wegzuradieren, denn sie steht mit den koketten Aperçus in Zusammenhang, die Bahr der ganzen Charakterzeichnung anhaftete. Wiederholt begnügt er sich nicht damit, den Meister in aller notwendigen Selbstbeherrschung nach seinem Wesen handeln zu machen, er trumpft ihm überdies überflüssige, aber geistreiche und blendende satirische Szenen und Scherze auf, und das zwar in Situationen, in denen kein Mensch ohne zwingenden Anlaß zum amusanten Zeitvertreib aufgelegt ist. Das ganze, für sich sehr gelungene Gespräch mit dem Redakteur Wieck, das mitten in den inneren Kampf als Zierrat eingeschoben wurde, ist solch ein Aperçu. Selbstverständlich hätte der schwer getroffene Mann den lächerlichen Besuch abweisen müssen, wenn sich bei Hermann Bahr nicht zu den ernsten Absichten des Gestalters wieder Sondergelüste gesellt hätten. Vom Standpunkte des bunte Abwechslung liebenden Theaterpraktikers ist die Szene freilich vorzüglich. Das diskrete Wort der Resignation, mit dem der Held in der letzten Szene den gewohnten Anruf „Meister" beantwortet: „Ja, mit dem Meister ist das nun so . . ." hätte das Drama würdig geschlossen. Fürchtete Bahr schon den bloßen Schein des Moralzöpfischen?

Ein gutes Wort des Japaners ist der tragische Kern des „Meisters": „Das ist doch unser einziges Glück, nicht wahr, eine Macht zu spüren, über uns, draußen, die zieht und stoßt und treibt, und wir müssen, wie sie will, wir sind unschuldig, es ist stärker. Wie dumm aber nun von uns, wenn wir uns erdreisten, gescheiter zu sein als das Schicksal, das doch eben nur durch unsere Leidenschaften wirkt. Schneiden wir sie ab, mit der Schere der Vernunft, dann, lieber Meister — — —"

Digitized by Google

Das gute Wort setzt an Stelle des Beirrbaren, Schwankenden, Abhängigen das Unbeirrbare, Feste, Freie; an Stelle der Begriffe „Ehre" und „Gerechtigkeit", das Größte im Menschen: das starke Gefühl. Ungefähr sagt es übrigens auch Meister Duhr in der Witzeinlageszene mit dem Redakteur Wiecke, in der sich unter blendenden Schlagern und kühnen Zynismen folgende, der Gesellschaft vom Herzen gewidmete Sentenzen finden: „Sie haben noch den gesunden Haß der Jugend — gegen die dumpfe Masse und die tausend Gesetze, an welchen wir ersticken, und die Vorurteile, an die sie uns binden will. Erhalten sie sich diesen Haß gegen den Zwang, er ist vielleicht das Beste, das Sie haben! Aber gegen jeden, hören Sie, gegen jeden Zwang! Auch was Ihnen für recht und gut gilt, soll nicht erzwungen werden; denn für einen anderen wieder wäre es falsch und schlecht. Glauben Sie mir: es gibt kein Gesetz! Wenn eine Frau ihren Mann betrügt, so kann das abscheulich und es kann heroisch und es kann auch ganz indifferent sein. Es kommt ganz auf den Mann und auf die Frau und auch noch darauf an, wie eben diese Frau jetzt zu diesem Manne steht. Und da dies nun kein Mensch wissen kann, als nur dieser eine Mann und diese eine Frau von sich selbst, wollen wir uns lieber abgewöhnen, mitzureden, was sie zu tun haben. Was der eine muß, wird der andere nicht dürfen, und stellen wir eine Norm, ein Gesetz auf, so ist es schon falsch, weil es jeder immer wieder nur bei sich entscheiden kann. Dafür kämpfen Sie: daß kein Mensch mehr sich vermessen soll, einen anderen zu richten, sondern jeden lassen, wie er ist. —"

Richard Wirth überraschte in der Titelrolle. Das Kantige, Epigrammatische war seinem Naturell nicht ohne weiteres zuzutrauen gewesen. Er brachte es prächtig. Daß sein warmer Ton an den Gefühlsstellen den Meister sympathischer machte, als Herr Duhr verdiente — wollen wir den Darsteller deshalb tadeln? Die Figur hatte doch alle wesentlichen Züge. Freilich, miteinander verwoben waren sie noch weniger als im Buche. Vielleicht gelingt es dem Dar-

Digitized by Google

steller bei späteren Aufführungen, das Kalte und das Warme besser zu mischen, woraus entstehen würde, was ziemlich fehlte: ein innerer Kampf. Die schöne Leistung fand wohlverdienten Beifall. Mathilde Sussin gab die Violet mit der Sicherheit, die man an dem bestimmten Typus ihrer Frauengestalten gewohnt ist. Sehr vorteilhaft führte sich ein junger, intelligenter Schauspieler (Hauser) als Japaner Kokoro ein. Die Rolle ist einem geschickten Darsteller dankbar. Das Exotische gefällt doppelt, wenn es uns im Liebenswürdigen vertraut ist. — In den zartesten Strichen ist die Figur der Ida Nessel angelegt; wie hingehaucht, blaß und in nervösen, zitternden Farben des Gemütes schimmernd. Ein gedrücktes Wesen, arm in seinem Reichtum an schönen, mißhandelten Gefühlen. Zur Helle geboren und grausam in tiefen Schatten gedrängt, wo die Nachtviolen süßer Erinnerungen blühen uud schmerzhaft duften. In aller Sensibilität ein tapferes Herz, das spricht: „Ich bereue nichts. Da müßte ich mich ja auch schämen, wenn mir in der Sonne warm wird. So notwendig und unausweichlich kommt es mir vor." Annie Sikora gab die Ida Nessel aus ihrem reichen, feinen, leisen, treuen und schönen Wesen. Was Bahr in seinem „Dialog vom Tragischen" sagt: „Den Namen Schauspieler verdient nur, wer fähig ist, eine fremde Person nicht etwa bloß nachzuahmen und vorzutäuschen, sondern sie sich geradezu einzuverleiben", — hier geschah es.

Digitized by Google

Björnſtjerne Björnſon.

„Das neue Syſtem."

Schauſpiel in fünf Aufzügen. 17. Oktober 1899.

Vor 21 Jahren wurde das Stück geſchrieben, das nun den Weg von Chriſtiania nach Graz fand. Der heute 66jährige Björnſon ſtand, 45 Jahre alt, in der jungmännlichen Fülle ſeiner Kraft und Friſche, als „Das neue Syſtem" entſtand. Hinter dem einſt hart bekämpften „Handſchuh" bleibt „Das neue Syſtem" an unveralteter Zeitlichkeit, an jener Gegenwartswirkung, die ſich auf die Zukunft fortpflanzt, nicht zurück. Das geſellſchaftliche Problem dieſes Schauſpieles iſt ſchwierig, aber nicht ſo ſchrullenhaft wie das im „Handſchuh", und das vielgegebene „Falliſſement" wird vom „Neuen Syſtem" überragt, wie der Wille, ein gutes Theaterſtück zu ſchreiben, von dem anderen Willen, Kunſt zu ſchaffen.

„Das neue Syſtem" iſt, wie ſchon der Name andeutet, ein Kampfdrama. Die Sorgloſigkeit der Phantaſie tritt hinter beſtimmten Abſichten zurück. Dieſe Abſichten ſind dem Schauſpiele nicht äußerlich aufgedrückt, wie die „Moral" den alten bürgerlichen Rührſtücken, ſie entwachſen beſonderen ſozialen Verhältniſſen. Es entwickelt ſich ein Streit um Grundſätze, den der Dichter nicht bloß ſchildert, an dem er teilnimmt. Seine überlegene Menſchenkenntnis und ſein Geſchmack ſchützen ihn vor tendenziöſen Verzerrungen, aber ſie drücken ihm die Waffe der Ironie in die Hand, die ihm nur zuweilen von der Macht des Gemütes entwunden wird.

Digitized by Google

Was einer runden theatralischen Wirkung außer der Sprödigkeit des Stoffes und dem doktrinären Geiste vieler Szenen noch im Wege steht, ist der Mangel einer straffen Komposition. So sicher der Stil all der vorgeführten Menschen getroffen ist, so flatterig ist der dramatische Stil des Schauspieles. Es adelt den Dichter, daß er von der Höhe seines Gedankens dem schlechten Geschmacke kein Zugeständnis machte, aber die Festigkeit in der dramatischen Führung hätte er sich selbst zugestehen müssen.

Auf alle Dramen Ibsens und Björnsons macht die großartige Öde der norwegischen Landschaft ihren Einfluß geltend. Aus schmächtigen Verhältnissen drang dieser Dichter Blick auf das Große, Allgemeine, ihr Kampf gegen das Enge, Kleine der örtlichen Verhältnisse wurde zum Kampfe gegen das Engherzige, Kleinherzige, Unwahre in den menschlichen Verhältnissen überhaupt. Sie wurzeln im heimatlichen Erdreiche, aber die Baumkronen werfen Schatten über alles Land. Der große Kampf zwischen Täuschung, Selbsttäuschung, falschem Ehrglanz und der inneren Wahrheit wird im „Neuen System" in der Familie ausgefochten. Das Wahrheitsapostletum Ibsens, auch hier lebt es, und mit zwei Ibsenschen Schauspielen hat „Das neue System" eine besondere Ähnlichkeit, mit den „Stützen der Gesellschaft", die 1877 — und mit dem „Volksfeind", der 1882 geschrieben wurde. Das Geburtsjahr des Björnsonschen Dramas liegt in der Mitte.

Wie der Konsul Bernick in den „Stützen der Gesellschaft", so hat der Generaldirektor Riis im „Neuen System" Macht und Ansehen auf einem moralischen — Rechenfehler aufgebaut, der ihm bei der Schöpfung seines neuen Eisenbahnsystems unterlief. Hier mehr, als in Ibsens schwächsten Drama, erfolgt der Zusammenbruch der Lüge aus inneren Gründen. Daher die Selbstbefreiung des Schuldigen. Wie der Doktor Stockmann im „Volksfeind" Wohlfahrt und Frieden der Pflicht opfert, einer betörten Bevölkerung die volle Wahrheit zu enthüllen, so setzt der Ingenieur Kampe im „Neuen System" an den gleichen Trieb sein Höchstes,

Digitized by Google

den Besitz des geliebten Mädchens. Der hochangesehene Generaldirektor Riis ist kein ausgemachter Schurke wie jener Konsul Bernick, sondern ein Mann mit ziemlich weitem Gewissen, wie wir ihrer Tausenden im täglichen Leben die „bürgerliche Achtung" nicht versagen. Der junge Kampe ist weder ein Heißsporn (er bedient sich in seiner Kampfschrift der Taktik, den Gegner durch Lob und Anerkennung zu entwaffnen, ehe er ihn durchbohrt), noch ist er ein den Widersprüchen des Herzens entrückter Fanatiker. Denn als ihn sein süßes Mädchen fragt, ob er gegen seinen eigenen Vater hätte so feindselig handeln können wie gegen den ihren, da ist sein System der unbedingten Wahrheitspflicht in den Grundpfosten erschüttert: „Meine Pflicht wäre es gewesen, aber ich hätte es nicht zu tun vermocht . . . . . Denn jetzt habe ich die Entdeckung gemacht, daß ich ebenso starke Leidenschaften wie mein Vater besitze — (der nach dem Scheitern seiner Ideale zum Trunkenbolde wurde). Ich würde ebenso tief unterlegen sein, wie er unterlag, aber dann würde ich auch noch unglücklicher als er geworden sein."

Was wären wir, wenn die Stimme des Herzens in uns verstummte! Wie der Prinz von Homburg, der Held der Schlachten, beim Anblicke seines schon geschaufelten Grabes zum gnadeflehenden Feiglinge wird und doch in unserem menschlichen Verständnisse an Bewunderungswürdigkeit nichts einbüßt, so fühlen wir den Mut der Wahrheit in den Worten, die Hans Kampe zu seiner geliebten Karen spricht: „Einen Augenblick, nachdem ich gesehen hatte, wie unbeschreiblich ich geliebt wurde . . . es zieht einem allen festen Grund unter den Füßen fort, so etwas zu entdecken . . . ich hätte mein Buch verbrennen können! . . . Du sollst glauben, daß ich, wenn ich es gewußt hätte, zum Verräter an mir selbst hätte werden können . . . Ich muß dir alles dies offen darlegen. Meine Ehre und meine Erbärmlichkeit, das Allertiefste in mir sollst du sehen. Du hättest mich in feiges Stillschweigen zurückschmettern, mich vor mir selbst vernichten können . . . Und wenn du mich verabscheust — nur daß du mir

Digitized by Google

glaubst!" Und Karen erwidert: „Ich glaube dir, ich glaube dir! Das heißt, ich glaube, daß du unter der Einwirkung eines großen Schreckens redest" — — wie jener Prinz von Homburg.

Das ist mehr als die Wahrheit der Lippe.

Läßt also der Dichter an einem Ehrenhaften, an einem Vollmenschen erhärten, daß die edelste Theorie im Kampfe mit der Natur unterliegt — das ist ja im Grunde alle Tragik, der Kampf zwischen Kultur und Natur — schwächt er somit in seiner Aufrichtigkeit das Positive und leugnet er auf dieser Seite das Absolute, so hält er sich auf der anderen Seite, wo er den Unwahrhaften schildert, strenge im Bannkreise des Menschlichen, frei von Übertreibungen, ohne Gelüste nach dem theatralisch so dankbaren schrillen Gegensatze von „Gut" und „Böse". Das verwirrt freilich die Gewohnheitsmenschen, aber es gereicht dem Dichter und Menschenbeschreiber zum Vorzuge.

Das Gegenständliche des Stückes ist dem Leser aus dem Gesagten bereits klar: Der Jüngling liebt das Mädchen des hochangesehenen Mannes, dem er öffentlich die Übervorteilung des Staates aus Eigennutz beweist. „Das neue System" des Generaldirektors Riis trägt diesen Namen fast nur mehr zum Hohne, denn es bricht zusammen, wie der alte Mann selbst, den Sohn und Tochter verlassen, nachdem sie den festen Glauben an den Vater verloren haben.

Nichts ist banal in dem Stücke. Die Tochter Karen, ein Wesen von zartem Gemüte und hysterischer Reizbarkeit, wurde durch den Kampf zwischen Vater und Geliebten bis an die Grenze des Wahnsinns getrieben. Da ihre Redlichkeit gegen den Vater entschieden hat, folgt sie doch nicht dem Sieger; sie wird erwerbstüchtig und verdingt sich als Lehrerin. Diese äußere Loslösung vom geliebten Manne ist eine jener doktrinären Konsequenzen, denen wir in Björnsons Werken nicht selten begegnen. Schwer allerdings lastete der Konflikt auf Karens Herzen, auf ihren kranken Nerven. Das Schwerste zu tragen, ist aber ein süßes Recht der

Digitized by Google

Liebe. Die starre Deduktion Björnsons widerspricht der Liebe, die nur eine Welt kennt, widerspricht der Natur und sogar dem Bibelworte. Beruht Karens Entschluß auf falschem Heroismus, er wäre verwerflich. Doch traurig blicken wir in das blasse Antlitz des kranken Mädchens und dürfen der Genesung harren —:

„Die Lippen, die mich so berührt,
Sind nicht mehr Deine eig'nen;
Sie können doch, so lang Du lebst,
Die meinen nicht verleugnen.
Die Lippen, die sich so berührt,
Sind rettungslos gefangen;
Spät oder früh, sie müssen doch
Sich tötlich heimverlangen!"

(Storm.)

Der Generaldirektor ist großgeworden im „Ring der Behutsamkeit", voll Lebensart, nicht geschmeidiger, nicht unehrlicher als so viele, aber mit durchdringendem Verstande, ruhig berechnend und nervös. Seine Weltanschauung ist nicht ohne Fundament. In der großen Auseinandersetzung mit seiner Familie — der Dichter schiebt sie ironisch vor die heilige Abendmahlhandlung — sagt er sein Glaubensbekenntnis: „Wenn wir nun anfingen, einer dem anderen unsere Zweifel ins Gesicht zu schleudern? Da entstünde ein Abakadabra rings über die Welt, daß man sein eigen Wort nicht hören könnte . . . Das Leben ist soweit davon entfernt, auf Wahrheit zu beruhen, daß vielmehr alle Verhältnisse des Lebens auf einer stillschweigenden Übereinkunft, nicht die volle Wahrheit zu Worte kommen zu lassen, basiert sind. Wahrhafter sein, als das Herkommen es zuläßt, ist ebenso schlimm wie Gezänk, ist Mangel an Erziehung, ist Dummheit, vielleicht gefährlich." Flattert da nicht die „Wildente"? Vernehmen wir es wieder, das hohnvolle Wort von der Notwendigkeit, den Durchschnittsmenschen die Lebenslüge zu erhalten? Ibsen und Björnson, die alten Feinde, wie nahe einander in Gedanken! Ibsen jedoch machte in der verbitterten Resignation jener Lebensperiode, aus der er sich dann im „Epiloge" zur lichten Höhe empor-

Digitized by Google

rang, den Wahrheitsfanatiker Gregor Warle bankerott, der unverwüstliche Optimist Björnson läßt den Durchschnittsmenschen unterliegen.

Eine Charakterdichtung von Wert ist „Das neue System", trotz aller Einwände, die man gegen das in zahlreiche lose Szenen zerstiebende Schauspiel zu erheben hat. Dem Erfassen der menschlichen Verhältnisse entspricht der stets treffende äußere Ausdruck. Diese Sprache unterscheidet sich zwar wesentlich von dem unerreichbaren Ibsenschen Lapidarstile, aber sie gelangt in ihrer breiteren Weise zu dem gleichen Ziele, so daß alles Innere uns offen liegt. Wenn der Sohn von der in grundloser Güte beschränkten alten Frau spricht: „Mutter verlangt so wenig; sie hält alles für gut. Sie ist in ihrer Unschuld das Herrlichste, was ich kenne" — oder wenn der Wahnsinnsanfall des Mädchens an der Brust des Geliebten sanft verrinnt: „Das ist schön, daß du meine Hand ergreifst . . . ganz wie damals, als wir Kinder waren; daran denke ich jeden Tag" — so sind das recht einfache, gar nicht geschraubte Worte; sie dringen ein.

Graz hat jetzt (Direktion Purschian) gute Schauspieler. Eggelings Generaldirektor: kein Wort zu laut, vom Scheitel bis zur Sohle Formen-Mann, doch keine Karrikatur des Formen-Menschen. Antonie Majetti, die Mutter, lautere Herzenseinfalt. Laura Heuser (Karen), eine feine Psyche mit dämmerigen Farben und Halbtönen. Ein rührender Leidenszug auf ihrem krankhaften Wesen.

„Laboremus."

Drama in drei Aufzügen. — 14. Februar 1902.

Die von mystischen Elementen stark erfüllte Dichtung Björnsons hat in einem ihrer beiden Grundthemen eine auffallende äußere Ähnlichkeit mit einem Schauspiele Ibsens. Wie Rebekka West mit der Miene des wohltätigen Engels

Digitized by Google

in Rosmersholm einzieht, wo sie die kranke Frau Rosmers still pflegt und — tötet, um ihrem heimlichen, wilden, unbezwinglichen, nur von den feinen Sinnen der kranken Frau erkannten Begehren nach dem Manne freie Bahn zu schaffen, ganz so stößt Lydia die kranke Frau Amalie ins Grab, weil Amalie zwischen ihr und dem Manne stand. Auch Lydia war als Samariterin ans Siechbett getreten. Die Ärzte hatten die Kranke — ein psychopathischer Fall — durch Musik zu heilen gesucht, und Lydia, eine Pianistin von großem Ruf, war gekommen. Sie hatte in ihrem Wesen und in ihrem Spiele etwas, das hypnotisierte. Die Kranke lebte wieder auf. Hier vollbrachte die Musik wirklich ein Wunder. Außer der Kranken war noch einer da, der zuhörte — ein scheuer Mann. Und sodann wollte Lydia des Mannes Frau nicht mehr heilen. Sie wollte sie aus dem Wege schaffen, ihren Platz einnehmen. Sie raubte ihr die Kräfte, Stück für Stück, mit ihren Wünschen, mit ihren Augen, mit ihrer Musik. Ja, auch die Musik kehrte sie gegen die Kranke. Das fühlte die Kranke, fühlte es und schwieg und starb daran.

Auch weiter noch reicht die Ähnlichkeit zwischen „Rosmersholm" und „Laboremus". Die tote Frau ist es in beiden Dramen, die den neuen Bund trennt. Hier und dort ist es dem Manne, als ob er eine Leiche auf dem Rücken trage. Der Schatten der stillen Dulderin erhebt sich, als Rosmer Rebekken die Hand bietet. Rebekka, von Begierde zur Liebe, vom Verbrechen zur Selbstaufopferung geläutert und geadelt, gesteht ihm, was außer ihr keine lebende Seele weiß. Nur der Tod kann die beiden jetzt noch einen. — Und in „Laboremus" ist es der Schatten seines toten Weibes, der in der Hochzeitsnacht zu Wisby dem Manne kommt und ihm sagt: „Diese da hat mir das Leben genommen." Die mystische Wendung, eine Maeterlincksche Geisterscheinung, ist dem Stücke Björnsons, nicht dem Ibsens eigen. Nur eine schwache natürliche Brücke führt zu Wisbys traumhafter Erkenntnis, denn er hat sein Weib, als es noch lebte, niemals auch nur mit einem Worte der

Digitized by Google

Untreue, wohl aber mit untreuen Gedanken verraten. Das gibt ihm nun die Reue und jene Ahnung, die später durch die trockene Mitteilung einer dritten Person zur Gewißheit wird.

Doch welch ein schroffer Unterschied der ganzen Innenwelt von hier und dort! Wer da hinein blickt, lächelt darüber, daß viele von der parallelen Richtung tatsächlicher Begebnisse verführt werden konnten, an eine Verwandtschaft der beiden Dichtungen zu glauben. So ergeht es auf dem Gebiete der Musik dem emsigen Reminiszenzensammler, der nicht begreifen mag, daß gewisse Stellen zweier Werke dem bloß sinnlich wahrnehmenden Ohre ähnlich klingen mögen, während sie doch grundverschiedenen Bedürfnissen und Eingebungen ihr Dasein verdanken!

Rebekka West in „Rosmersholm" ist durch die geläuterte Liebe zur Heldin geworden und nimmt freiwillig Schuld und Sühne auf sich. Lydia in „Laboremus" könnte solche Liebe ebensowenig begreifen, als der ältliche, schwache Wisby etwa gleich Rosmer Adelsmenschen bilden würde. Seit Lydia in frühester Jugend als Wunderkind in die Welt gezogen ist, war sie überall daheim und nirgends. Bodenständigkeit wollte sie erringen, abtun die Vergangenheit mit allem Wilden und Bösen, das sie erlebt und selbst getan hat. Doch ist diese Lydia keine Abenteurerin schlechtweg, wie die Zünftler mit dem moralischen Richtmaße sie einschätzen. Hat sie auch wie eine Einbrecherin und Mörderin gehandelt, betrügt sie auch später ihren Gatten, ja erniedrigt sie sich sogar, die Briefe von Vater und Tochter zu unterschlagen, so hat ihr Wesen doch etwas Elementares, Besonderes, Bedeutsames. Björnson führt als Phantasiegebilde eines jungen Komponisten, der eine wichtige Rolle in „Laboremus" spielt, die sagenhafte Gestalt der Undine wie ein Leitmotiv in das Schauspiel ein und bringt die Märchennixe in symbolistische Beziehung zu Lydia. Ich glaube, kein anderer Dichter hat das Undinenmärchen so gut erfaßt als Björnson mit seiner Lydia. Die Tochter einer fremden Welt, die sich liebend sehnt, heimisch zu

Digitized by Google

werden im Menschenland! Dunkel und leidenschaftlich, wie die Farbe ihres Elementes, und kalt wie die Welle. Sie liebt und will hinauf. Was dazwischen kommt, tötet sie. Die Gesetze, die sie ja nicht kennt, verletzt sie, und dadurch versperrt sie sich den Weg zur Welt, zu der sie hinauf wollte. Und endlich: Zurück ins Meer!

Mit dem Eintritte des jungen Komponisten, er heißt Langfred, erkennen wir, daß wir etwas Größeres erfahren sollen als bloß das Doppelschicksal Wisbys und Lydias. Die beiden ziehen sich gewissermaßen in den Hintergrund zurück, ihre Bedeutung ist nur mehr die des Gegensatzes zu einem anderen Paare. Schaffenskraft und Jugend heißt das neue Paar — oder Langfred und Borgny. Langfred ist der Künstlerjüngling, der eine arbeitsfrohe Seele hat, die aber in Banden der Zirze Lydia zu ersticken droht. Borgny ist des unglücklichen Wisby siebzehnjährige Tochter aus erster Ehe, ein liebliches Geschöpf voll reifer Klugheit. Wieder, wie am schönen Schluß von „Über unsere Kraft", trägt die reine Jugend am Saum ihres Kleides die Genesung, die Hoffnung, die Zukunft! Borgny bringt sie dem Langfred, den sie nach heißen Kämpfen unausgesprochener Leidenschaft von Lydia befreit.

Langfred glaubte, in Lydia, die auch ihn mit ihrem Willen und ihren Tönen verzaubert hatte, seine Muse gefunden zu haben. Aber als er am Ziele seiner Wünsche und daran war, mit Lydia in die Welt zu fliehen, fühlte er sich elend, heruntergekommen. War sie die rechte Muse? „Ich kann nicht mehr arbeiten" — stöhnt er. Hier ist es nicht — wie es vorkommen mag — der Druck der äußeren Verhältnisse, vielmehr das unselige Wesen des Weibes, das die Schaffenskraft des Mannes lähmt, statt sie zu befruchten. Und wie sagt Wisby, der „passive Mann", der Schwache, der trotz des Abscheus vor seinem Weibe die Kette im stummen Hasse weiterschleppt? „Wir ernten so, weil wir nicht gesäet haben. Wir ernten Unkraut. Ich habe in meinem Leben nicht gearbeit." (Den letzten Satz hatte hier der dunkle Ratschluß des Herrn Regisseurs — ge-

Digitized by Google

strichen!!) Und als die ernste, liebliche Borgny die Nixe Undine gebannt hat, spricht zu Langfred dessen väterlicher Freund: „Jetzt wirst du arbeiten können."

„Laboremus" — „Lasset uns arbeiten!" — So biblisch einfach ist der Grundgehalt dieser den Mysterien der Seelen abgelauschten Dichtung. Viele Theaterbesucher mochten das Drama Björnsons langweilig finden. Es ist gewiß kein Stück, das alle Tage allenorts allen gefällt. Dagegen ist es eines, das, wie der Schatz im Berge, der Zeit trotzen und warten kann. Die dramatischen Entladungen sind gering. Doch geht alles aus inneren Notwendigkeiten vor sich. Wenn es aber als die Kunst des Dramatikers anerkannt wird, daß seine Gestalten wachsen, sich entwickeln und entfalten, — und wenn die klarste Lösung eines zwar primitiven, aber in seiner Einfachheit großen Problems eines Dichters würdiges Werk ist, dann müssen wir über die Bescheidenheit der äußeren Mittel in diesem Drama Björnsons staunen. Gäbe es in dem Stücke nicht wenigstens einige nervenerregende Unheimlichkeiten, so hätte der Dichter auf das, was im Theater gemeinhin zu gefallen pflegt, ganz und gar verzichtet.

Auf diese „Unheimlichkeiten" hatte offenbar Direktor Purschian gebaut, als er sich zur Aufführung von „Laboremus" entschloß, und er gab sogar aus eigenem ein Gespensterstückchen dazu, das dem Verstande des Dichters geradezu Hohn sprach und die ganze Dichtung auf eine falsche Grundlage stellte, ja, sie zu einer Art „Müller und sein Kind" machte. Verzeih' 's ihm Björnson, — wir können es ihm nicht verzeihen, daß auf dem Zettel und auf der Szene die „Erscheinung der toten Frau Wisby" als Person eingeführt wurde! Sollte man sich etwa auf das Vorbild anderer Bühnen berufen können und wollen, so würde damit doch weiter nichts gesagt sein, als daß man auch anderswo aus Mißverstehen oder Effekthascherei sündigte. Die Sache ist ja ganz klar: Im ersten Akte erzählt Wisby, daß ihm im Halbschlummer seine tote Frau erschienen sei – eine Halluzination, die ein schleichendes Reuegefühl und

Digitized by Google

der erregte Nervenzustand des Mannes hervorriefen. Im zweiten Akte sieht Wisby an der offenen Tür des Hotelzimmers eine Gestalt durch den Gang schreiten, die ganz seiner toten Frau gleicht — der Frau in jüngeren Jahren, deren schönes Porträt er eben jetzt inbrünstig betrachtet hatte. Diesmal ist es natürlich keine Traumerscheinung, denn es ist heller Tag, und auch Lydia sieht die Fremde, und Björnson dichtet keinen Unsinn. Diesmal ist es Wisbys und seiner verstorbenen Frau lebendige Tochter Borgny, die auch im letzten Akte in die Handlung eingreift. Wisby hat durch seinen Traum und durch das eben geführte Gespräch die Disposition, an eine übersinnliche Erscheinung zu glauben, und er weiß seine Tochter meilenweit fern, kann ihre Nähe nicht ahnen, denkt nicht an sie. Deshalb — bei der flüchtigen Begegnung — sein Erschrecken. Aber was tat man hier? Man ließ die junge Tochter von Fräulein Dewal, die irrtümliche „Geisterscheinung“ der toten Frau von Fräulein Bleibtreu geben! In der tragischen Szene des letzten Aktes ruft Lydia beim Anblick der leibhaftigen Borgny: „Wieder sie!“, womit doch, da Lydia die Fremde früher nur das einemal, als sie an der offenen Türe vorüberging, gesehen hat, recht deutlich gesagt ist, wie jenes taghelle Gespenst zu verstehen war. Unsere mystische Regie war mystifizistisch.

Das merkwürdige Schauspiel wurde nicht ungünstig aufgenommen, nur nach dem zweiten Akte mischte sich Opposition in den lebhaften Beifall. Der Beifall war indessen stärker, und nach dem „wirksamsten“ und am besten gespielten dritten und letzten Akte gab es unangefochtene Hervorrufe.

Digitized by Google

„Paul Lange und Tora Parsberg."

Drama in drei Aufzügen. — 8. Jänner 1903.

„Nicht plumpe Eisenkessel, sondern schwache Phiolen werden ausgewählt, um Heilmittel zu tragen." Aber die Phiole zerbricht. „Ach warum muß es so sein, daß die Guten so oft Märtyrer werden? Kommen wir nie soweit, daß sie die Führer werden?"

Das ist die Tragik Paul Langes. Was schwach in ihm ist, was ihn unglücklich macht, was ihn verdirbt, ist das Beste in ihm. Nur daß es die Gesellschaft, in die es hineingeraten ist, nicht verträgt. Damit der Gegensatz zwischen seiner inneren und der äußeren Welt recht fühlbar werde, hat der Dichter den Mann zum Politiker gemacht, ihn mit einem leidgeklärten Herzen, mit dem Drange nach Mitleid und Wahrheit mitten in die Parteileidenschaften, mitten unter Haß und Neid gestellt. Da kommt denn, was kommen muß: Um gegen sich selbst wahr zu sein — einmal wenigstens, im Augenblicke der inneren Befreiung — muß er wortbrüchig an den anderen werden. Dieser Wortbruch aus Edelsinn bereitet ihm Schande, wofern das gute Urteil der Nebenmenschen Ehre ist. Er erträgt das Leben mit dieser Schande nicht. Daß er es nicht ertragen kann, ist seine Schwäche, ist jene Schwäche, die ihn, die zerbrechliche Phiole, befähigte, ein Gefäß des Heiles zu sein. Denn — „die Menschenliebe, die geht umher und befühlt die Hände, ob die Haut zart genug ist, und denen, die eine solche Haut haben, werden die Initiativen anvertraut; sie, die das Unrecht am tiefsten kränkte, sie, die durch das eigene Leiden lernten, Erfurcht vor dem Unglück haben." Die das ausspricht, ist das einzige Wesen, das den verkannten, vor der Welt schuldbeladenen Mann erkennt, in seiner Schuld seinen Adel liebt. Es ist das Weibliche, in dem die Wiedergeburt der Menschheit ruht. Nicht die Frauen, die essen, schlafen und aus sich selber Ausstellungsgegenstände machen, sondern

Digitized by Google

die, in denen der Instinkt der Rasse am stärksten ist. Tora Parsberg heißt sie, diese schöne Zukunft der Menschheit. Paul Lange, von Tora Parsberg zu einem kurzen Glück, zu einer einzigen Tat der Wahrheit gegen sich selbst geweckt, ist solcher Zukunft noch nicht reif. Der Pöbelhaß hat noch so viel Macht über ihn, daß er an dem Widerstreit zwischen dem, was sich in ihm rein und schön mit Tora Parsberg ergänzt, und der Verachtung der Nebenmenschen sterben muß. Doch mit seinem Tode besiegelt er das Wort, das aus der Weisheit des weiblichen Gefühles fließt: „Ein Mann ist nicht der stärkste, weil er siegt; die stärksten sind die, die im Bündnisse mit der Zukunft sind und in die Gewissen säen."

Wem es beschieden ist, den vollen Strahl von dieser Höhendichtung zu empfangen, der mußte den steilen Pfad des Leidens mit Paul Lange treu aufwärts wandern bis zu der lichten Spitze, von der der wegeswunde Pilger zur Tiefe stürzt; der durfte, um des Dichters Meinung recht zu verstehen, keinen Schritt des Schmerzes versäumen. Es ist nicht leicht, dem Dichter genau zu folgen. Wer es nicht vermag, begnügt sich, ein regelrechtes Trauerspiel des Wortbruches hinzunehmen.

Paul Lange trug es stets in sich, was Tora Parsberg zu spät und zu plötzlich zur Tat weckte: den Drang nach Wahrheit, die Pflicht, der eigenen Natur, dem mitleidigen Herzen zu dienen. Doch das Leben schüchterte seinen Mut von früher Jugend an ein, zwang ihn zum Kompromisse. Mit wachsendem inneren Verluste brachte es ihm immer mehr äußeren Gewinn, hob ihn im politischen Kampfe zu einer überragenden Stelle. Für ihn selbst wurde seine Arbeit ohne Ruhe und Segen. So tief „bis in seine Lebensbedingungen hinein, bis in seine Ehre, bis in seine Fähigkeiten" war er eingeschüchtert worden, daß er nicht mehr sein eigenes Leben, seine eigene Sprache führte. Welches Leben, welche Sprache denn? In diesem Falle, da Exzellenz Paul Lange Politiker ist, Leben und Sprache der Partei. Und so steht er mit einem Herzen, das die

Digitized by Google

Schätze der Zukunft birgt, im Frohne des Alltages, mit seinem Edelsinne im Frohne der kleinen Leidenschaften — ein Gegensatz, der so recht beißend wird aus den Worten eines neiderfüllten Gegners: „Das Weiche, das Ungesunde sollst du morden, das, was jetzt Heimatrecht hat in Norwegen" — sowie aus den Worten des bösartigen alten Politikers Storm über die Schwächlinge, die Verderber der Politik, die „vor gesunder Brunst brüllen sollte wie ein Stier".

Den plötzlichen Mut, aus dieser Welt zu seinem eigenen Selbst zu fliehen, gibt Paul Lange die über ihn berauschend hereinbrechende Liebe Tora Parsbergs — hereinbrechend über ihn, den nicht mehr jungen Mann, der in diesem Weibe das bisher unter Demütigungen vergebens ersehnte Glück findet. Tora Parsberg, die Vollkommenheit ihres Geschlechtes und im Lande die mächtigste (die Feste auf ihrem Schlosse vereinigen die Staats- und Würdenträger und die Politiker aller Parteien), bringt ihm ein wunderbar tiefdringendes Verstehen, die Kraft der unbedingten Aufrichtigkeit entgegen. Paul Lange und Tora Parsberg wissen, daß Paul Lange eine Sendung in der Zukunft zu erfüllen hat. Ihn gegen sich selbst wieder wahrhaft gemacht zu haben, ist der Sieg eines keuschen Kusses.

Es ist nicht eigentlich jener Mut, der aus Erwägungen der Gefahr einen trotzigen Entschluß ableitet, es ist nur die Befreiung des ursprünglichen Instinktes von Einschüchterung und Zwang, daß Paul Lange in der Stunde seines ersten Glückes, ohne mehr eine andere Stimme zu hören, der Weisung seiner Natur nachgeht. Im Gegenstande des Dramas äußert sich diese Wandlung darin, daß Lange, der, widerwillig und Rücksichten gehorchend, der Partei versprochen hatte, den Sturz des Ministerpräsidenten nicht zu hindern, jetzt dem Versprechen zuwider handelt. Er und Tora Parsberg sind nämlich überzeugt, daß es dem Vaterlande nützt, jenen Minister zu beschirmen, und außerdem spricht bei ihnen das menschliche Gefühl für einen wohlverdienten Greis, den die Parteileidenschaft um keines

Digitized by Google

höheren Zweckes willen tötlich zu kränken droht. So sehr haben über den befreiten Paul Lange Einsicht und Gewissen unbeschränkte Macht erlangt, daß er sich seines gegen Einsicht und Gewissen verpfändeten Wortes gar nicht mehr zur erinnern scheint.

Aber die Macht seiner Freiheit währt nicht. Sie nennen ihn Verräter, und sein bester Freund, der biedere Arne Kraft, läßt sich von Parteileidenschaft verblenden, ohne Prüfung der Beweggründe über Paul Lange den Stab zu brechen. In der Wollust der persönlichen Verfolgung versöhnen sich Parteifreunde und -Feinde und stürzen sich wie Raubtiere der Wüste auf sein zuckendes Fleisch. Paul Lange überragte sie — das verzeihen sie ihm nicht; der Neid, in der Toga des Sittenrichters, wird zum Schlächter. Es entzügelt vollends den Haß, daß Paul Lange die Huld Tora Parsbergs, der Umworbenen, gefunden hat und daß ihm der Gesandtschaftsposten in London bestimmt sein soll. So ist die Logik der Skrupellosen rasch zu Rande: Sie alle habe Paul Lange um seines persönlichen Vorteiles willen verraten. Hätte er etwas von einem Schurken an sich, sie würden ihn in Ruhe lassen, sagt Tora Parsberg, denn dergleichen haßt man nicht.

In der Wirkung dieser Verfolgung auf Paul Lange vollendet der Dichter seine psychologische Aufgabe. Paul Lange, der in jahrelangen politischen Kämpfen seine Stärke erprobte, ist der Last der inneren Wahrheit nicht gewachsen, die gewohnte Sklaverei der öffentlichen Meinung drückt ihn nieder, daß er leidet und weint wie ein Kind und endlich, als der König, der „Volksstimmung" Rechnung tragend, ihm den Gesandtschaftsposten und die Rehabilitation verweigert, mit dem Revolver ein Ende macht. Daß Tora Parsberg, die lichte Verkörperung der Wahrheit, in sein Leben trat, das mußte ihn brechen. In der Siegesfreude, als er die Farben seiner Dame trug, sprach er zum ersten Male aus, was er auf dem Herzen hatte, ohne Rücksicht zu nehmen. Das wurde sein Sturz. Es war Vorausbestimmung, es vollzog sich ganz von selbst. Es geht nicht

Digitized by Google

an, seine Gefühle 15 Jahre lang einzudämmen und sie dann plötzlich freizugeben. Noch zweimal nach der eigentlichen Katastrophe scheint Paul Langes Seele sich retten zu wollen, da sie der Strahlenmantel von Tora Parsbergs Persönlichkeit wieder umfließt. Mit sich allein gelassen, vergeht er in Schwäche, und es bedarf da nur mehr einer Depesche, die ihm die Hoffnung raubt, seine Weltehre wieder zu gewinnen, um ihn in den Selbstmord zu treiben. Daß Tora Parsberg, daß die Wahrheit die Herrschaft über seine weiche Seele gewann, war Paul Langes Verderben; er konnte die Welt der Lüge nicht überwinden, er mußte ihr im Tode entfliehen. Das Wort der Selbstanklage, das an des Geliebten Leiche der Schmerz auf die Lippen der Frau drängt, erstirbt. Sie darf auf die Frage nach der Schuld sprechen: „Es liegt tiefer".

Sind Märtyrer Helden? Dann ist Björnsons schwacher Mann ein Held der Wahrheit. Eine Phiole, die das Heilmittel trug und die Neid und Haß ohne große Anstrengung zertrümmern konnten.

In diesem außergewöhnlichen Drama ist die Außenwelt nur der Schicksalshammer. Es ist fast jedes Wort, obwohl voll individuellen Lebens, eine stille Weisheit, und die satirische Schilderung der Weltkämpfe des Haders und der Verschwörungen der Politiker, bildet nur die Wand, auf die der Dichter seine deutungsreichen Zeichen schreibt. Doch auch auf die Welt und ihr Getriebe fällt manches wahrheitsschwere Wort. Tora Parsberg sagt von der Politik: „Sie ward uns gegeben als Freiheit, die größte Form der Menschenliebe zu schaffen, und dann machen sie sie zu der gehässigsten Menschenjagd; sie ging aus, um der Menschheit guten Mut und gesunde Lebensbedingungen zu schaffen, unterwegs aber vergiftete sie viele Gemüter". — Oder: „Im Auslande nennt man sie „Streber", aber „Freier" ist das rechte Wort. Sie freien als Schulknaben um den Lehrer, als Studenten um den Professor, dann um reiche Mädchen, dann um Wähler und Gönner, dann um Orden und hohe Stellungen."

Digitized by Google

Das Schauspiel hat drei Akte. Der erste ist trotz der notwendigen breitspurigen Entwicklung der psychologischen Voraussetzungen eine jener fesselnden Expositionen, in denen sich Björnsons Meisterschaft als Dramatiker bewährt. Der zweite bietet ein überaus lebendiges politisches Panorama und wirkt auch auf den Theaterzuschauer so anregend als aufregend. Der dritte Akt aber, der das Tiefste birgt, was der Dichter zu sagen hatte, verzichtet fast ganz auf die dankbaren Wirkungen der Bühne, er ist rücksichtslos untheatralisch, als sollte in Parenthese auch darin gezeigt werden, daß die Wahrheit nicht um den Beifall der Welt buhlt. Wenigstens schloß der Dichter ein Kompromiß mit dem Theater nur insoferne ab, als der höhere Zweck nicht Schaden leidet. Von dem letzten Akte gilt, wie von Paul Lange, das „Bündnis mit der Zukunft".

Der Erstaufführung wurden im vollen Hause die Ehren erwiesen, zu denen der Name Björnson ein gebildetes Publikum verpflichtet. Nach dem zweiten Akte war der Beifall lebhafter und bestätigte eine unmittelbare Wirkung des Werkes.

„Über unsere Kraft. — Erster Teil."

Schauspiel in zwei Aufzügen. — 9. Februar 1901.

Die Ströme ergossen sich in die breiten Ebenen der Mannigfaltigkeit. Da wurden sie seicht. Vergeudeter Segen versiegte, es darbte die Flur. Allüberall aber wieder sammeln sich die Fluten. Leben, flüssiges Leben, rauscht und braust durch die junge Kunst. In den engen Schluchten und Klüften des Nordlands, wo die hohen, hohen Berge die Wogen zu beiden Seiten engen und der Mensch den Blick, der nicht in die Ferne schweifen kann, in sich kehrt, dort ist der Strom am tiefsten — wunderbar tief. Von dort kam das Merkwürdigste, das uns die Kunst unserer Tage

Digitized by Google

gegeben: kam Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" und Björnsons „Über unsere Kraft". Beide Dichtungen ringen sich aus dem Rein-Physischen bis an die Schwelle des Metaphysischen, und ihre Menschheitstragik ist Faustens Klage: „Und sehe, daß wir nichts wissen können — das will mir schier das Herz verbrennen." Beide Dichtungen sind persönliche Geständnisse, die ihre Dichter, dem Welträtsel Aug' im Auge, ablegen. In beiden Dichtungen wirkt die Ursagenpoesie der skandinavischen Natur ihre Zaubermacht.

Auf den Schwingen des Gefühles hebt sich Björnson über die Welt der Wirklichkeit; und nüchtern bekennt er die Ohnmacht in dem Endergebnisse und Grundgedanken seiner Dichtung: keiner strebe über seine Kraft hinaus. Durch eben diesen Gedanken hat Immanuel Kant die Philosophie in ihre ewigen Schranken gewiesen und sie von dem Reiche des Metaphysischen gesondert, wo es kein Wissen und Forschen, nur mehr das Glauben gibt. Björnsons Lebenswerk hat die Lehre von dem notwendigen Gleichgewichte zwischen Wollen und Vermögen nicht bloß in der Tragik des untergehenden christlichen Wunderglaubens verkündet. Das ist nur der Inhalt des ersten der zwei Schauspiele, die aus demselben großen Gedanken geboren wurden; im zweiten, zwölf Jahre später geschriebenen Schauspiele zerschellt abermals die ins Übermäßige sich erhebende menschliche Kraft, diesmal an der sozialen Frage. Sang der gläubige Vater und Sang der ungläubige Sohn sind Himmelsstürmer, der eine wie der andere. Der eine glaubt christliche Wunder in sich wirkend, der andere ist Anarchist. Beide Titanen stürzt die Gottheit Wirklichkeit.

Der erste Teil der Dichtung, die Tragödie des „letzten Christen", wurde uns vorgeführt. Auch wer nicht in all die Tiefe des Werkes gedrungen, fühlte sich zu einem Gottesdienste geladen.

Für seinen Glauben opfert Pfarrer Sang sich selbst, Gattin und Kinder. „Noch nie hat einer einen solchen Glauben an seinen Glauben gehabt." „Den besten Mann der Welt" und „der Menschheit reinsten Willen" nennt ihn

Digitized by Google

sein krankes, gelähmtes Weib, das im immerwährenden stillen Kampfe gegen den „mangelnden Wirklichkeitssinn" des Mannes zugrunde geht. Der Glaube ist Macht und — wie die Schrift so deutungsvoll sagt — er versetzt Berge. In der Einöde, wo die dumpfen Wogen den Fuß eisbedeckter Berge umspülen, wächst dieser Christenglaube bei Pfarrer Sang und seiner Gemeinde zum Wunderglauben auf. Glaube und Wille sind eines nur; und ein so ungewöhnlich willensstarker Mann erlangt im Glauben an das christliche Wunder das Bewußtsein seiner Wunderfähigkeit. Kraft seiner Autosuggestion und kraft der Suggestion, die er auf alle übt, die an ihn glauben, heilt er Kranke. Der Arzt, der Psychiater, der Spiritist kennen dieses Naturgesetz, das freilich nur in bestimmten Fällen Geltung hat. Im übrigen sei hier auf Ernst Renans „Das Leben Jesu" verwiesen. Björnson selbst zitiert in der zweiten Ausgabe seines Buches u. a. das Werk des französischen Gelehrten Dr. Richer: „Études des cliniques sur l'hystére-épilepsie ou grande hystérie" — zweifellos mit besonderem Bezug auf den Zustand der kranken Gattin, an der Pfarrer Sang das tötliche Wunder vollführt.

Sangs Weib Klara „stammt aus einem alten, nervösen Zweiflergeschlechte". Sie glaubt nicht an den Glauben ihres Gatten, aber sie glaubt an den Mann, den sie mehr als Menschenlippen sagen können liebt. „Ich bewunderte ihn, weil ich ihn liebte. Es war nicht sein Glaube, vielmehr etwas ihm Eigentümliches", sagt sie mit der Unterscheidung eines feinen Geistes. Auf diese Weise glaubt Klara an Sangs Wunder, ohne an Wunder zu glauben: „Er ist nicht übermächtig; auch seine Wunder finden ihre Erklärung darin, daß er nicht übermächtig ist, denn er vermag nur deshalb mehr als die anderen, weil ihm so vieles in allen anderen Richtungen fehlt." Weil aber Klara, die Ungläubige, seinem Heilgebete unbewußt Widerstand leistet, ist die Suggestion, mit der Pfarrer Sang so viele rettete, mit der er die fast hundertjährige, wie ein mystischer Wunderschatten durch das Stück ziehende „Pfarrerswitwe"

Digitized by Google

ins Leben zurückrief, an dem geliebtesten Weibe bisher machtlos geblieben.

Da rüstet sich nun Sang zum Größten. Er will den Widerstand durch die stärkste Inbrunst des Gebetes brechen, und er hat die Kinder aus der Stadt ans Krankenlager der Mutter gerufen, damit sie ihm zur Seite die Leidende „mit einer Gebetskette umwinden". Da soll und muß, felsenfest lebt die Überzeugung in seinem Sonntagsherzen, das Wunderbare geschehen. Wen ergriffe es nicht mit dem töricht-hehren Manne, als Sang aus dem gestammelten schmerzlichen Geständnisse seiner Kinder erfährt, daß sie des Vaters Glauben verloren haben? Aber sein Christentum, das die falschen Verkünder anklagt, gibt ihm das hohe Dulderwort zum Sohne ein: „Du warst immer ehrlich, hast du es getan, so mußtest du es auch." In der naiven und höchst geistvollen Betrachtung aus dem Munde der Kinder wird es klar, wer Pfarrer Sang ist: der „letzte Christ". Das Christentum der anderen ist ein Vergleich, eine Übereinkunft mit den Institutionen, Vorurteilen, Gebräuchen, ökonomischen und allen anderen Zuständen und Verhältnissen. Sie haben in ihrer Lehre Auswege gefunden, so daß sie immer zu dem Bestehenden paßt. Sang jedoch geht blind durch die Wirklichkeit dem Idealsten nach. Dieser Gegensatz wird später in der Szene ausgeführt, in der die Geistlichen vom Missionsschiff ihren kläglichen Magenhunger in das Haus des Wunders tragen und dann in verständiger Aussprache sich gegen die Anerkennung des Wunders sträuben, weil es Verwirrung in die ruhigen Institutionen der Kirche trüge, den „Ausgleich" in Frage stelle. Pfarrer Sang kennt nicht Hunger, Durst und Frost, nicht Leibes- und Lebensgefahr — weder für sich, noch für seine Lieben. So völlig beherrscht ihn sein einziger Wille. Dieser Liebesdespotismus heilt nicht immer, er zerstört auch. Die eigene Familie richtet er zugrunde. Und deshalb haben die Kinderherzen begriffen, daß das, was nur ein einziger vermag und was zu den Anlagen der Menschen nicht taugt, was über ihre Kraft geht, nicht die Wohltat des Allmächtigen sein könne.

Digitized by Google

Ganz im Sinne seines Wesens zieht Sang aus dem Schmerze, den ihm der Abfall der Kinder bereitet, nur die eine Folgerung, darin eine Weisung zu erblicken, daß er das Schwerste allein zu vollbringen habe. So rafft sich denn seine Persönlichkeit zum letzten Aufgebote, zum höchsten Opfer völliger Hingebung auf. In transzendentaler Ekstase zieht der Pfarrer in die nahe Kirche, wo er sein Gebet einläuten und nicht eher zu singen und zu beten aufhören wird, bis sein gelähmtes Weib den in vielen Wochen entbehrten Schlummer findet und sich dann, erwacht, vom Bette erhebt.

Es ergreift uns wie Fieber und die Nerven schmerzen, wie wir nun in dieser von höchster Spannung erfüllten Atmosphäre die hellen Kirchenglöcklein des inbrünstigen Beters läuten hören und auf das qualvolle Antlitz der weißen Frau im weißen Bette blicken. Auch sie gibt ihr letztes Aufgebot, der ungläubige Geist erliegt in Schwäche der starken Liebe, die unüberwindliche Persönlichkeit des Mannes siegt, und als die Suggestion gelingt und Frau Klara das müde Auge schließt, berührt uns alle ein unheimlicher Hauch. Da dröhnt es und da bebt die Erde. Ein Bergrutsch will Kirche und Pfarrhaus verschütten. Doch horch! — Vorüber! — Und das Glöcklein tönt friedlich weiter. Die Lawine ist knapp vor der Kirche abgelenkt. Zwei Menschen haben das furchtbare Getöse *nicht gehört*: der betende Priester und das schlummernde Weib.

Stunden sind verflossen und noch immer klingt rastlos und ohn' Ende der Gesang des Mannes aus der Kirche, in der er allein mit seinem Glauben „Gott versucht". Um die Kirche sammeln sich im Sonntags-Abendsonnenscheine hunderte von Betern und Gläubigen, still und ergeben das Wunder erwartend. Diese Hypnose entschwindet uns für kurze Weile, als die Geistlichen vom Missionsschiffe sich versammeln und die Rationalisten das Wunder leugnen. Doch aus ihrer Verneinung wächst und schwillt der Drang nach dem Übernatürlichen nun erst zur grandiosen Höhe. Ein geistiger und ein Sinnentaumel von beispielloser Mäch-

Digitized by Google

tigkeit! Das Christentum, begründet durch die Wunder Jesu, wehrt sich glanzvoll seines Daseins. „Was wäre vom Christentume noch übrig, wenn die Kirche das Wunder verloren hätte?" Und ein junger, bleicher Priester tritt unter die Greise, — ein Wunderpilger am Stabe der Verzweiflung. Er hat das Wunder gelehrt und konnte es selbst nicht finden, seine Seele schluchzt nach dem Wunder, dieser Tag entscheidet über seinen Glauben, sein Leben. Und allmählich erfaßt es sie alle. Eine unnennbare Sehnsucht, glauben zu können, ein Dürsten und Schluchzen! Da wird es mit grellem Schrei verkündet: Frau Klara, sechs Monate gelähmt, erhebt sich vom Lager. Die Glockentöne rauschen, von ferne ertönt das „Alleluja", und näher und näher erbraust es, das Haus bebt vom tausendstimmigen Lobgesange. Pfarrer Sang tritt als der Sieger ein. Wie geistesabwesend wankt ihm — vor den Augen der erstarrten Menschen — das kranke Weib entgegen — und nun:

Klara.

Du Herrlicher, — — daß du kamst — — mein Geliebter!

(Ihr Haupt sinkt herab, die Arme fallen matt herunter, ihr ganzer Körper bricht zusammen.)

Sang

(steht und hält sie; er legt die Hand auf ihr Herz; neigt sich über sie verwundert. Dann blickt er nach oben und spricht im kindlichen Tone):

Aber so war es ja nicht gemeint —?

(Er beugt das eine Knie und legt ihr Haupt darauf; untersucht; legt sie vorsichtig hin und steht auf, indem er wieder aufblickt.)

Aber so war es ja nicht gemeint?
Oder —? — — Oder —?

(Er greift an sein Herz und fällt nieder.)

(Die Tochter hat das alles wie versteinert angesehen. Sie stößt einen lauten Schrei aus und fällt vor den Eltern auf die Knie.)

Kröier.

Was meinte er — mit diesem „oder" —?

Bratt.

Ich versteh' es nicht ganz. — Aber er starb daran.

Digitized by Google

Die Tochter.

Starb? — Unmöglich!

(Die Glocke läutet noch immer.)

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

Zerschellt. — Vernichtet.

* * *

Es geht ein Klingen und Singen durch das Schauspiel, „als trüge von fernher herüber die Luft — fremdländischer Blumen bestrickenden Duft". In der dämmernden Winternacht des Landes, wo man in langen Monaten die Sonne nicht sieht, und in dem beseligenden Glanze seines Sommersonnenscheines ist die Ursache zu suchen für den uralten Hang der weltabgeschiedenen Strand- und Gebirgsbewohner Norwegens nach dem Wunderbaren. In vielen Stücken Ibsens und ganz ungemein in dem Björnsonschen Schauspiele wird diese Stimmung zu uns herübergebracht, — so unsere Sinne bezwingend, daß wir die fremde Atmosphäre zu atmen wähnen. Wer dies zu empfinden vermag, wer es aus dem norwegischen Stil, dem sprunghaften und verschleierten, aus der Schilderung des Lebenden und Lebloſen mit inneren Organen übernimmt, dem ist die schwere, dunkle Dichtung schon halb geöffnet. Die sterbenskranke Frau des Pfarrers, die einen hellen Geist, seltsam geschärfte Sinne und den Namen Klara hat, sagt: „Hier, in dieser Natur liegt etwas, das auch das Ungewöhnliche in uns herausfordert. Die Natur geht ja hier selbst über alles gewöhnliche Maß hinaus . . . Die Vorstellungen der Menschen sind dementsprechend maßlos. Ihre Sagen, ihre Märchen klingen, als hätte man ein Land auf das andere getürmt, und vom Nordpol kämen die Eismassen nur so hergetanzt. Du lachst! Aber höre nur einmal diese Sagen! Sprich nur einmal mit den Leuten und du wirst sofort begreifen, warum der Pfarrer Adolf Sang der Mann nach ihrem Herzen ist. Ihr Glauben paßt hierher . . . Zuweilen erblicken sie ihn im fürchterlichsten Unwetter mitten

Digitized by Google

auf dem Meere . . . Er tut wohl ein Wunder — und dann weiter zu anderen Fischerhütten — und hier wiederum. Sie erwarten das gleichfalls von ihm." — In der Pastorenkonferenz, die sich mit der Frage der geistlichen Anerkennung von Sangs gläubigen Suggestionswundern beschäftigt, sagt ein Priester: „Ich sehe wirklich nicht, was dem entgegenstände, das Mirakel sofort anzuerkennen. Ist es denn etwas so Seltenes? Ich erblicke stets und überall Wunder. In meiner Gemeinde sind wir so sehr daran gewöhnt, daß das Außerordentliche gerade darin bestände, es nicht zu sehen."

Das sind die natürlichen Voraussetzungen der Dichtung. Der Käfer, der auf grünen Blättern lebt, hat grüne, — der Wurm, der durch die braune Erde kriecht, hat braune Farbe. Das Landeseigentümliche derart unserer Überzeugung zu vermitteln, daß wir es widerstandslos als Grundlage einer Tragödie gelten lassen, ist der Erfolg der poetischen Kraft. Ja aus diesem Dichterischen, aus diesem Fremdartigen, das uns vertraut wird, aus der unsagbaren „Stimmung" des Schauspieles erklärt sich zum großen Teile seine überwältigende Wirkung auch auf jene, die dem Denker Björnson durch das Labyrinth seiner Probleme nicht folgen können.

Diese Dichtung ist mehr als die Tragödie eines einzelnen. Sie läßt sich von mannigfachen Standpunkten aus betrachten, ihre Beziehungen sind zahlreich. Darüber kann kein Zweifel bestehen, daß das „Wunder" nur im Herzen des Pfarrers Sang und der von seiner Kraft zum Glauben gezwungenen Menschen besteht. Man müßte denn Naturerscheinungen, die die Wissenschaft noch nicht in ihren Ursachen ergründet hat, in das Gebiet des Transzendentalen zu weisen Lust haben. In Fällen, in denen Hysterische sich gelähmt fühlen und sogar Jahre lang wie gelähmt liegen, vollzieht die Suggestion, die Hypnose häufig das „Wunder", daß sie sich regen wie Gesunde. Der kranke Wille wird ausgeschaltet, der fremde Wille gebietet. In poetischer Weisheit hat sich Björnson selbstverständlich davon enthalten,

Digitized by Google

seinen Fall medizinisch zu erörtern. Für den philosophischen Gedanken ist die naheliegende exakte Klarstellung ganz überflüssig. Daß sie über ihre Kraft vermögen wollen, richtet die beiden Menschen zugrunde. Sang hat diesem Übermenschlichen sich und alles geweiht; an der Leiche seiner Frau empfängt er den Todesstreich des Zweifels. Die Zweiflerin opfert der Liebe und dem Glauben des Geliebten die letzte Kraft des ungläubigen Widerstandes; sie stirbt an diesem Opfer. Der Arzt hat es nicht schwer; er begründet den Herzschlag damit, daß dem todeskranken Organismus übermäßige Aufregung zugefügt wurde.

Neben einigen Dramen des Sophokles ist Björnsons Schauspiel das einzige mir bekannte, aus dem die Erotik vollkommen verbannt ist.

Die Aufführung verdiente auch für sich den großen Erfolg.

„Über unsere Kraft. — Zweiter Teil."

Schauspiel in fünf Aufzügen. — 15. April 1901.

Der „Erste" und der „Zweite Teil" „Über unsere Kraft" sind weit voneinander getrennt. Das Los des durch wundergläubige Tatkraft wundertätigen Pfarrers Sang ist erfüllt, ein sanfter poetischer Hauch der Erinnerung ist alles, was einmal noch an einer Stelle des zweiten Teiles von jenseits herüberdringt. Aber Sangs Geschlecht, das Geschlecht der Menschen, die der Lösung der großen Rätsel eine hoffnungslose Sehnsucht und eine übermäßige verlorene Tatkraft entgegentragen, — lebt noch. Es lebt in seinen Kindern und in dem Schwärmer Bratt, den einst der Durst nach dem Wunder der Gottheit unselig machte, wie jetzt der Trieb nach dem Wunder umstürzender Menschenkraft. Auf völlig neuen Pfaden erscheinen uns die Personen, die wir an Sangs Leiche verließen, wie neue Menschen. Wenn wir ihnen aber ins Auge schauen, er-

Digitized by Google

kennen wir sie wieder, und es wird uns klar, daß ihre außerordentliche äußere Entwicklung und die Verschiebung ihres Wirkungs- und Lebenskreises keinen Zug ihres Wesens verändern konnten. So erscheint es begründet, daß der philosophische Dichter zwei Dramen, deren äußere Vorgänge kaum einen Berührungspunkt haben, als einen einheitlichen Organismus, als „ein Schauspiel" gibt. „Die Seele ist so wie sie ist, die verändert sich nicht so plötzlich", sagt eine Person des Zweiten Teiles, und wenn Pfarrer Sang, „der Menschheit reinster Wille", sich und sein Weib durch ideale Kraftvermessenheit im Gottesglauben zugrunde richtete, so ist es sein echtes Blut, ist es Sang der Sohn, der nunmehr Millionen elender Menschen mit einem törichten anarchistischen Massenmorde retten will, ist es „die Güte, die mit Dynamit um sich wirft", ist es wieder die Verleugnung der dem menschlichen Willen durch das menschliche Können gezogenen Tatgrenze, was Verderben stiftet. In der Weisheit ihrer Sagen erzählen die Hellenen vom Jünglinge Ikaros, der, heiligen Dranges voll, zur Sonne fliegen wollte. Da schmolzen die heißen Strahlen das Wachs seiner Flügel, und in der Ohnmacht seines Übermutens stürzte er zur Tiefe.

Klar sagt der Dichter im Ersten Teile: Das christliche Jenseits, von woher das Wunder nach dem Diesseits kommt, liegt außerhalb der Welt, die von einem Naturgesetze, das wir als das Verhältnis von Ursache und Wirkung erkennen, beherrscht wird. Unser Denken kann über das Bereich dieses Gesetzes nicht hinaus, unser Wollen und unser Tun sollen es nicht, denn an seiner Grenze beginnt das Grenzen- und das Uferlose. Das erste der beiden Schauspiele ist nicht etwa ein Religionsdrama, das Christentum ist darin lediglich ein Beispiel, an dem erhärtet wird, daß jene, die sich über das Gesetz alles Natürlichen, über das Gesetz von Ursache und Wirkung erheben wollen, scheitern müssen, weil sie sich über die Grenzen ihrer Kraft erheben. Und ganz derselbe Beweis wird im zweiten Schauspiele an einem anderen Beispiele durchgeführt, an der

Digitized by Google

sozialen Frage nämlich, die einer, der über seine Kraft hinausgeht, mit einigen Tonnen Dynamits lösen will! Wie der Vater so ist der Sohn von dem reinsten Willen beseelt, wie der Vater so geht der Sohn nutzlos zugrunde, weil er ins Grenzenlose sich verirrte.

„Es muß beiden Parteien gesagt werden," so äußert sich der Dichter durch Johann Sverd über die kriegführenden Arbeitgeber und Arbeiter, „daß sie sich kopfüber in das Unmögliche und Unnatürliche stürzen! Es muß wohl ein angeerbter, blinder Trieb sein, — verwandt mit dem, der in dem Unnatürlichen Größe und Poesie sucht. Aber ich sage Ihnen, meine Herren, der Tag wird kommen, an dem die Menschen entdecken, daß mehr Größe und Poesie in dem Natürlichen und Möglichen liegt, wie wenig es auch oft den Anschein haben mag, als in Unnatürlichkeiten, — seit der ältesten Sonnenmythe bis zu der letzten Predigt von gestern." Das ist der Grundgedanke der großen Dichtung und beider Teile. Nennt man ihn materialistisch, dann müßte auch der große Kausalphilosoph Kant dieses Wort erdulden. In der symbolistischen Verklärung des letzten Aktes sprechen es die Sommer-Kinder mit den deutungsschönen Namen Credo und Spera nochmals aus:

Credo: „Aber dann sagte er (der Vater), das sei noch nichts im Vergleiche zu dem, was kommen würde, wenn erst die Menschen sich nur an das halten wollten, was auf der Erde ist!"

Spera: „Der Himmel sei hier! In unserm eigenen Innern, da sei der Himmel!"

Credo: „In der Zukunft, in allem, was wir für die Zukunft täten. Da sei der Himmel!"

Rahel: „Alle Menschen sehnen sich!"

Credo: „Nach dem, was besser ist! Das ist das beste Zeugnis, daß wir ein größeres Glück zu erwarten haben! Nicht wahr?"

Und die Verkörperung dieser sich in den Bezirken ihrer irdischen Kraft bescheidenden Menschheit ist Rahel, die Tochter und die Schwester zweier im Grenzenlosen untergegangener Menschen, ist Rahel, die sich in tausend Schmerzen

Digitized by Google

an das feste Land rettete, die Charitas, die sich in Güte und Liebe an das Diesseits hält.

* * *

Drei Särge werden aus der Hütte getragen.

Zu beiden Seiten einer tiefen engen Felsschlucht stehen die kleinen, halb verfallenen Häuser der Arbeiter, zum Teile aus Schiffskajüten errichtet. Über die Schlucht führt eine Eisenbahnbrücke und darüber donnern die Züge, die Glück und Reichtum in die Welt tragen. In die Schlucht, die „Hölle" genannt, fällt niemals ein Strahl der Sonne. Elend und Laster nisten in dem düsteren Winkel. Die Verzweiflung hat den Hausrat der Armut zerschlagen. Rings liegen die Scherben und Trümmer der verwüsteten Branntweinschenke. Arbeiterstrike! Unter leisem Weinen tragen sie drei Särge aus der Hütte. Maren Haug hat ihre beiden Kinder und sich selbst getötet. Sie sagen, im Irrsinne. Aber Maren Haug hatte gesagt: „Einer muß sterben, eher werden sie nicht aufmerksam auf uns." Sie war eine Märtyrerin. Es gibt viel Großes unter den kleinen Leuten.

Der Opfertod der armen Frau war fruchtlos. Am Tage ihres Begräbnisses versammeln sich dort oben, in der „Burg" des weitgebietenden Fabriksherrn Holger, die Fabrikanten des ganzen Landes, um sich gegen die organisierte Arbeiterschaft zu assoziieren. Wir erfahren es aus einer wildbewegten Arbeiterversammlung unter freiem Himmel. In ihrer Mitte steht der flammenzüngige Schwärmer Bratt, der ehemalige Priester, der im Hause des Pfarrers Sang das Wunder Christi brünstig suchte. Er predigt den Sturm aus seiner glühenden Seele gegen jene Reichen, die ihre Arbeiter hier in der Tiefe leben lassen, wo Ungeziefer und Ansteckung gedeihen, wo die Kinder bleich und die Gedanken finster werden, wo Kleider wie Gemüter verschimmeln.

Wir erfahren, daß Holger zur Ehre seiner Gäste die glänzende Burg, die er wie zum Trotze in der Zeit der Arbeiternot erbauen ließ, heute festlich illuminieren will —

Digitized by Google

heute, am Tage von Marens Begräbnis. Nur nebenbei fällt das Wort, daß Minengänge unter dem Schlosse laufen.

Die Arbeitertypen sind mit emsiger Treue, vielfältig und in der Vielheit einheitlich konterfeit, wie in Hauptmanns „Webern", und ihre schmerzvolle Leidenschaft, die sich unter den Worten Bratts windet und freimacht, ist voll echten Lebens. Eine Gestalt hebt sich zunächst aus der Masse, um dann völlig zu verschwinden, die des verkommenen Genies Otto Herre. Aus der Besserungsanstalt kommt der Mann, und der Trieb, der ihn, den Hochgebildeten, so tief zuschanden machte, ist der nämliche, der einen anderen zum Sonnenfluge verleitet, zum Verderben. Der Mann ist der mit Fusel getaufte gespenstische Doppelgänger — des anderen!

In dieser tiefen Schlucht, wo das Unheil brütet, lebt mit den Armen Elias Sang. Er und seine Schwester Rahel, die Kinder des wundertätigen Pfarrers, waren so eins in Liebe, daß man sie immer Hand in Hand gesehen. Eins in Liebe, eins in Güte. Als ihr Vater in der schweren Schicksalsstunde am inneren Zweifel gestorben war, da schmiegten sie sich erst recht aneinander, aber sie wagten nicht mehr, zu glauben, nicht einmal, was sie mit eigenen Augen sahen. Sie wurden reich nach Tante Hannes Tod, und da zogen sie zu Bratt. — Bratt, der Prophet des Grenzenlosen, des höchsten Fluges, den seine eigene Kraft nicht wagt, gewinnt beherrschenden Einfluß auf Elias' Geist. Da trennen sich wie von selbst die Wege der Geschwister, die einander von allen Menschen auf Erden am meisten lieben.

Aus der schleierhaften Gefühlssprache, die allein uns über die Grenzen des Natürlichen in die Irrgärten großer und feingestimmter Seelen leiten kann, vernehmen wir es, wenn unsere Nerven die Fähigkeit besitzen, Halbdunkles durch Empfindung zu begreifen: Elias meint sich von Flügeln getragen; es reißt ihn ins Grenzenlose, zur Selbstaufopferung ohne heroistratische Ruhmsucht, zur Hingabe für das Allgemeine. Die Grenzen des Todes will er sprengen,

Digitized by Google

weil alles, was leben soll, durch den Tod gehen muß. „Das Christentum empfing sein Leben vom Kreuze, das Vaterland von den Gefallenen; keine Erneuerung außer durch den Tod."

Er will sterben, damit Millionen im Glücke leben können Die sanfte Rahel ist stärker in ihrem weiblichen Empfinden, das sie sicher und fest den Weg mitten in dem Grenzenlosen führt. Mit dem untrüglichen weiblichen Triebe findet sie den guten Boden, flieht sie vor dem ewigen Wahne des Ikaros und seiner Jünger. Sie baut ein Hospital, und sie allein zwingt in den Bann der versöhnenden Liebe das feindliche Prinzip, das der Arbeiterkönig mit seiner starren „Herrenmoral" verkörpert, das Prinzip, an dem das übermächtige Wollen Bratts und Elias' machtlos zerschellt, und das unter dem Einflusse einer fast rätselhaften, reinen Freundschaft (Liebe?) Holgers zu dem verehrten Mädchen seine Härte einbüßt, wenn es sich auch lange, allzulange nicht beugen will. Das Ziel liegt auf diesem Wege des Ausgleiches, der nicht zum Himmel und nicht zur Hölle, aber in die paradiesischen Fluren der Erde führt!

Elias will töten, will sterben. Zwei Abschiedsszenen bereiten uns auf das Ungeheuere vor. Der Jüngling scheidet von seinem Freunde Bratt, mit dem er so lange alle Pulsschläge des Willens geteilt hat, bis sich — in den letzten Wochen — ein anderer Geist, der der erfüllenden Tat, seiner bemächtigte. Seine letzten Worte zum Freunde sind: „Ich liebe dich. Der du beständig den Mut hast zu glauben und so zu sein, wie du glaubst! Der du Hand anlegst, so daß das ganze Land erbebt. Du rufst uns in unsere Seelen: Mut! Mut! Für die Jugend bedeutet das: Geht weiter! weiter!" So bürdet er die Verantwortung des Verführers dem Phantasten auf, der einst nach dem Wunder ebenso geschmachtet hat, wie er jetzt gläubig dem Befreiungsideale unterliegt, und der nach dem zweiten Versagen den zweiten Glauben und mit ihm sein Geisteslicht untergehen sehen wird.

Digitized by Google

Der Selbstmord der Maren hat den Entschluß des Elias gereift. Ein fremder Einfluß bringt ihn zur Tat. In der Umgebung Holgers lebt ein Baumeister, Halden. Er hat Schloß und Hospital gebaut, die elektrische Leitung zur Burg durch die alten Minengänge gelegt. Wortkarg, ist er ein unheimlicher Schatten des Gebieters. Einmal stutzt Holger, wie er erfährt, daß Halden mit Elias Sang, dem Leiter des Arbeiterblattes, verkehrt. Wir hören nicht viel von dem fremden Manne. Nur zum Schlusse blitzt es aus den wirren Reden des wahnsinnig gewordenen Bratt: Der war es, der den Willen zur Tat gewandelt hat. Er trägt die Züge Holgers, und der Wahnsinnige nennt ihn „Holger junior". Halden, der Anarchist, entzündete den tödlichen Funken in der Brust des Elias und in den Minengängen unter der Burg — seines eigenen Vaters. Vater hatte ihn vor der Geburt zu den Enterbten gestoßen . . . Schattenhafter, als der Mann mit dem seidenweichen Kaninchen in Zolas „Germinal", zieht dieser Dämon durch Björnsons Dichtung.

Ferne und feindlich den Geboten der Natur, die in der Brust der irdisch-heiligen Rahel als das Bewußtsein eines glücklichen Friedens lebt, führt das Unrecht beider Teile, der Besitzer und der Besitzlosen, seinen mörderischen Krieg. Der Held des Unrechtes auf der einen Seite ist Holger, ein eisenstarker Charakter. In kaltem Trotze weist er die Vorschläge der unterhandelnden Arbeiter zurück; er selbst gibt ihnen nicht Vorschläge, sondern Bedingungen, und diese Bedingungen sind die Entmündigung der Arbeiter. Hoch über seine Kraft hinaus vermißt sich auch Holger, da er das Rad der Zeit zurücktreiben will. Wenn es, ohne dabei Persönliches in Vergleich zu ziehen, gestattet ist, eine geschichtliche Erscheinung der jüngsten Vergangenheit diesem absolutistischen Arbeiterbeherrscher an die Seite zu stellen, so sei an „König Stumm" erinnert. Holger spielt ein hohes Spiel, und er verliert es, — verliert es wie sein Gegenspieler Elias. Auch seine Theorie führt, wie jedes Problem, das sich vom Natürlichen entfernt, zum Wahnwitz: Er scheut

Digitized by Google

sich nicht, zu sagen, daß der blutige Tod tausender revolutionärer Arbeiter nach seinem Sinne segenbringend wäre, weil er die Verhältnisse, die er für gut hält, für lange Zeit befestigen würde. Holger ist kein kleinlicher, kein schlechter Mensch. Sein hohes geistiges und herzliches Verhältnis zur Samariterin Rahel und der Mut, mit dem er vor dem Tode steht, beweisen es. In dem Augenblicke, da das Entsetzliche geschehen soll, ruft er die verzweifelnden Schicksalsgenossen an: „Dieser unser Tod wird mehr im Interesse der Ordnung hierzulande ausrichten, als irgend einer von uns in dem längsten Leben vermocht hätte. Auf Leute, die zu so etwas ihre Zuflucht nehmen, geht nämlich die Macht niemals über. Bedenken Sie das! Deswegen wollen wir glücklich sterben! Unser Tod wird unseren Mitbürgern die Entrüstung und den Mut verleihen, durch die einzig und allein die menschliche Gesellschaft noch zu retten ist. Sie lebe hoch!" Ein schauerliches „Vivat" am Rande des Massengrabes!

Der dritte Akt, die Katastrophe, ist eine großartige Ausgeburt der dichterischen Phantasie.

Die Fabrikanten sind im Saale der neuen Burg versammelt. In der Dichtung Björnsons vermengt sich der grausamste Realismus mit einer Fülle von symbolistischer Poesie und es liegt ein tiefer Sinn in dem Einfalle, daß die Herrscher der Industrie, die „Erben des Adels und der Gilden", die modernen Könige des Landes — in altertümlichen Burgmauern, die mit Frühlingsrosen bekränzt sind, ihr System der Unersättlichkeit zu schwindelnder Höhe bauen. Das soziale Unrecht feiert seine üppigsten Orgien in dieser glänzend gezeichneten Versammlung, deren Reichtum an lebenswahren Typen nicht geringere Bewunderung verdient, als das individualisierte Massenleben der Arbeiterversammlung.

Die zur Versöhnung, zum Ausgleiche mahnten, sind niedergerungen worden, Holger feiert als Führer der Mächtigen den Triumph ihrer Huldigung. Er gibt das Zeichen zum Beginne des Festes, Kanonenschüsse dröhnen,

Digitized by Google

durchs geöffnete Fenster dringt vom nahen Hügel rauschende Musik. Da huscht plötzlich ein bleicher Schatten durch die Mitte der frohen Gäste, — zuerst ganz flüchtig, eine unbestimmte Ahnung. Zwei unzufriedene Gäste hatten die Gesellschaft verlassen und kehren zurück, weil sie das Tor verschlossen fanden. Der Hausherr beruhigt sofort die Erstaunten. Er selbst hatte ja den Auftrag gegeben, die Eingänge zu verschließen, damit niemand ungerufen eindringe. Ein Lohndiener, der bleich und düster im Hintergrunde stand, erhält den Auftrag, die Gäste zu geleiten. Der Diener gehorcht schweigend, doch früher blickt er stumm nach seiner Uhr. Die Gäste kehren nochmals zurück, in angstvoller Erregung. Man ist eingeschlossen, die Türen sind von außen mittels eiserner Stangen verrammelt. Schwere Angst befällt alle. Man sucht die Diener. Nur der eine, der bleiche, ist noch zur Stelle; die anderen alle sind fort und rings um das Schloß keine lebende Seele. Die Erregung wächst, der Diener wird stürmisch umringt, bedrängt, — er besteigt die Tribüne. In knappen Antworten, mit drohender Stimme, steht er Rede. Mit jedem seiner Worte drückt der Tod, als hätte er hundertfache Gestalt, die Knochenfinger an die Gurgeln der Gemarterten, und wie endlich die Frage kommt: „Was hat dies zu bedeuten?" sagt Elias Sang, der als ein Verkleideter und Namenloser mit seinen Opfern sterben will: „Man verlangt nach Ihnen!" — „Wer?" — „Maren Haug, sie, die wir heute begruben. Sie wünscht, daß Sie ihr folgen."

Die Raserei des Todeskampfes und der Lebensluft beginnt. Sie steigert sich langsam und allmählich ins Ungeheure, und — fröhlich klingt die Festmusik von drüben! Elias, der als „Kommandeur" das Zeichen zum großen „Avertissement" geben will, sinkt, von vier Kugeln Holgers tödlich getroffen, nieder. „Es sind noch andere hier!" haucht er. Rahels Stimme von jenseits des Burggrabens ruft zur Warnung. Elias hört sie und stirbt, ihren Namen wie Trost oder — Reue auf den Lippen. Keine Hilfe ist möglich, die Zugbrücke ist aufgezogen. Einer springt aus dem

Digitized by Google

Fenster und zerschellt auf dem Pflaster. Gellendes Gelächter vom Gange! „Der braune Mann", ein Halbverrückter, dem Elias sein Elend tragen half und der nun mit ihm sterben wollte, springt über die Bühne. In atem- und sinnloser Hast stürzen sie ihm alle nach — durch die Gänge der Burg. Ein wirrer, wüster Totentanz! Nur Holger und zwei Männer erwarten in bleicher Ruhe den Tod: Holger, den sein Herrenblut und die philosophische Überlegenheit aufrecht halten, der zweite, der in Gott die Stütze der Frommen findet, und ein alter Seemann, der das Wort von der unveränderlichen Seele spricht und das Gnadengebet abweist: „Ist da einer, der die Seele in Empfang nehmen soll, — nun ja, so läßt der sich nicht durch die paar Worte narren, die ich jetzt noch sagen könnte."

Die letzten Rufe der von der Todesangst gepeitschten Menschen verschlingt ein furchtbares Getöse. Das Dynamit bringt die tobenden Herzen mit Blitzesschnelle zu ewiger Rast und Ruhe. Die Flamme loht, die Mauern bersten und stürzen, — — Rauch und Trümmer. Die Güte eines reinen Menschenwillens hat den grausen Massenmord gestiftet .... Der eine, der als Christ über seine Kraft hinaus beglückende Taten üben wollte, tötete sein Weib, sein und der anderen Glaubensglück; sein Sohn, mit dem gleichen unseligen Triebe, dem gleichen Welterlöserherzen begabt, brachte das nutzlose grauenhafte Blutopfer.

Nur der vollkommene Irrtum erblickt im ersten Teile der Björnsonschen Dichtung ein Drama des Christentums, im zweiten Teile die Tragödie des Anarchismus. Ihr gemeinsames Tragisches ist der lauterste menschliche Wille, der, wenn er an Adel und Kraft das Maß der kleinen Seelen hoch überragt und aus den irdischen Bezirken, wie Prometheus, kühn sich erhebt, dem Lose der Selbstvernichtung und Allverwüstung verfällt.

Aber, von aller Wehmut und weichen Trauer und von den verheißungsseligen Sonnenstrahlen des Frühlings erfüllt, folgt der letzte Akt wie ein heiliger Morgen auf die wüste Nacht der Katastrophe. Es ist der Epilog, der Aus-

Digitized by Google

klang, das positive Ziel der Dichtung, deren Schöpfer es nicht wollen konnte, daß wir am Glücke dieser Erde verzweifeln.

Unter den Bäumen in dem großen Parke breitet sich der saftgrüne Wiesenteppich, die Sonne wirft ihr warmes, ruhiges Licht durch die Kronen, die Blumen neigen sich, und alles ist friedlich und in sich gefestigt, wie die prächtigen breiten Stämme, um die freundliche Bänke stehen. Nach den Todeskämpfen des Hasses im Palaste und in den Hütten der Menschen atmen wir in diesem Anblicke nun die Luft des Lebens. Der Himmel auf Erden: die friedenvolle Natur! „Ist es nicht, als wollte sie zu uns sagen: Schämt euch! schämt euch! Ihr besudelt meine Blätter mit Blut und meine Gesänge mit Todesröcheln. Ihr verfinstert mir die Luft mit gräßlichen Klagen. Meinen Lenz verunreinigt ihr. Eure Krankheiten, eure bösen Gedanken schleichen im Walde und über die Felder. Mitten in dem ewigen Glanze haben die Menschen die Hölle ersonnen und bevölkern sie. Den Auswurf und den Fluch haben sie unter sich, sie, die die Vollendung sein sollten."

Unter den hohen Bäumen wandelt wie die holde Göttin des ernsten, mitleidigen Schmerzes die gütige Rahel. Hier findet der Schmerz seine Sprache wieder, hier ist es ihr fast, als ob sie weinen könnte! Die „Gesänge der Natur" rauschen schwermutsvoll durch ihr Inneres. Eine leise Sphärenmusik begleitet die Vorgänge, die sich auf der Dämmerungsgrenze zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit und der Zukunft vollziehen.

Musik, du Freundin unserer fruchtbarsten Gedanken, die aus dem Herzen kommen! Welche Macht gewinnst du, wenn du der menschlichen Vernunft und ihrer Sprache, wenn du den Worten zur Seite stehst, wenn du die Zügel des Gedankens dir anlegst, ihn nicht mehr hemmst und im Meere des dunklen Fühlens versenkst, sondern ihn hebst und klärst! Der Musikästhetiker mag dem Melodram das Todesurteil sprechen; wer Björnsons letzten Akt recht genossen hat, weiß es, daß die Dienerin Musik ihr Höchstes er-

Digitized by Google

reicht, wenn sie die verschlossene Pforte öffnet, an die der vorwärts dringende Gedanke gelangt war. Beherrscht vom Realen, festgehalten am sicheren Ufer, sehen wir über den Wogen des Gefühles das ferne Eiland.

In der Klage um den geliebten Bruder und um alles Edle der Menschheit, das in Elias' nutzlosem blutigen Opfer einen Irrtum büßte, löst Rahel den Kummer der Erinnerung. Nach Not und Tod die Harmonie. Nach den grausigen Erlebnissen, die wir mit denen teilten, die die Heimat in der Brust verloren, nun die Rückkehr zur Heimat, zur Erde, und zur irdischen Selbstbeschränkung — und der Ausblick auf eine glücklichere Menschheit. Voll symbolischer Poesie sind die zu Schatten gewordenen Menschen, aber die Symbolik dringt nicht verwegen mit krankhaften Wünschen in metaphysische Bereiche, sie holt weder das Wunder aus dem Jenseits, noch will sie es mit unnützem Todesmute im Diesseits schaffen; sie sagt uns: Horcht auf die Gesänge der Natur! Sie verkündigt uns das Leben, das bessere Leben auf Erden — durch Kraft und Liebe, die sich selbst beschränken und allmählich den Hader der Menschen schlichten: Das dritte Reich.

Der letzte Akt ist das Schönste der Dichtung.

Ohne äußere Erschütterungen geht es zu Ende. Kein dramatischer Schuldspruch vernichtet. Rahel trauert, liebt und verzeiht. Milde begegnet sie dem unglücklichen Bratt, den sie für den Verführer ihres Bruders hielt, und dessen Schwärmergeist nun in Nacht und Irre wandelt. Auch jener andere, der den mörderischen Funken in Elias' Brust und in das Dynamit der Minengänge geworfen hat, zieht ohne brutale Entlarvung, aber zu ewiger Reue überzeugt, seines Weges. Holger ist der einzige Überlebende vom großen Totenfeste auf der Burg. Schwer verwundet und halb gelähmt hat man ihn aus den Trümmern gezogen. Ein gebrochener Mann, fährt er durch den Garten. Die Arbeiter, die früher glaubten, daß sie ihn vernichten könnten, gehen gnadebittend hinter ihm her. Bei einer letzten Begegnung zwischen Holger und Rahel ist es, als ob sich

Digitized by Google

etwas erschließe, das zwei Menschen stumm in der Brust getragen. Aber es trübt nicht die Heiligkeit von Rahels allen Leidenden gewährtem Mitleid. Holger hat Rahel aufgesucht, um ihr männlich zu gestehen, was keiner außer ihm wissen, keiner sonst sagen kann, daß Elias von seiner Hand gestorben ist. Sie verstoßt den unglücklichen Überlebenden nicht; jetzt endlich, endlich kann sie weinen .. Hat der Tod auch an ihre Seele gegriffen?

Nun heller, voller Frühlingssonnenschein der Zukunft! Mit Vogelgezwitscher, mit dem Geplauder süßer, ahnungsloser Kinder! Credo und Spera („Ich glaube" und „Du sollst hoffen"), die zwei Waisen, der Jüngling und das Mädchen, Kinder von Holgers Bruder, um deren Zukunft Holger und Rahel gerungen haben. Holger wollte sie von Rahel, an der sie mit unvergleichlicher Innigkeit hängen, lösen, um sie, die künftigen Besitzer, seinem starren Herrschersystem zu erhalten. Rahel umklammerte sie als die Zeugen künftiger besserer Zeit, als das kommende Geschlecht der Versöhnung. Jetzt, nach der Verwüstung, überläßt Holger die Kinder der Rahel . . .

Noch immer tönt Sphärenmusik. Die jungen Menschen sind keine Englein vom Himmel, es sind Menschenengel. Sie plaudern mit der naiven Zuversicht des Kindes, das keine Unmöglichkeit kennt, vom Himmel auf Erden; wie sie es machen wollen, daß die Menschen nicht mehr hungern und frieren, daß sie glücklich sind und sich unterhalten. Credo will erfinden. Spera will kleine Mädchen erziehen. Und in all der Einfalt blüht die Weisheit des Herzens. Rahel, die Tiefgebeugte, richtet sich auf an Credo und Spera zu Glauben und Hoffnung. Zu einem Glauben und einem Hoffen, das nichts dort oben bei den Sternen sucht, alles auf der Erde, wo die gezügelte Kraft und die Liebe den Himmel schaffen sollen. Zu Holger wollen sie nun alle drei gehen — „alle vier", sagt Spera, denn der Geist Elias' ist unter ihnen — ihn bitten, daß er die Arbeiter empfängt. „Denn einer muß den Anfang machen mit dem Vergeben!"

Digitized by Google

Direktor Purschian*) hat mit der Inszenierung der beiden Teile des Björnson-Dramas seine nach-dichterische Fähigkeit als Regisseur bewährt. Was er damit geschaffen,

*) Otto Purschian, der im Herbste 1903 die Leitung des Grazer mit der des Kölner Stadttheaters vertauschte, ist kaum ein Jahr später gestorben. Seinem in weiten Kreisen bekannten Kunstwirken (Purschian war an großen Bühnen und von 1887 bis 1899 am Königl. Schauspielhause zu Berlin als Schauspieler tätig) widmete Verfasser einen Nachruf (31. Juli 1904), aus dem hier wiedergegeben werde: „Otto Purschian ist plötzlich gestorben. In den Schweizerbergen, wo er von den Mühen eines arbeitsschweren Jahres Erholung suchte, nahm ihn der dunkle Führer unter Obhut. Er blickte ihm ins Auge, das so gerne kunstfroh dem Schönen geleuchtet, er legte ihm die Hand aufs Herz, das im Tatentriebe nur allzu heftig und unruhvoll gepocht hatte. Einen Augenblick lang. Dann war alles vorüber. Dann war ein ganzes, an Mühen und Erfolgen reiches Künstlerleben ausgelöscht und weggehaucht, das Sinnen und Streben und die Arbeit so vieler Jahre zunichte gemacht. Solch ein kleiner Herzschlag, mit dem die törichte Bosheit des Schicksals wie mit einer geheimen Sprengmine hantiert, ist ein feines Pasquill auf den Idealismus, der die Menschen nach hohen Zielen treibt und von einer harmonischen Ordnung der Welten träumt. Kranke Herzen, die die motorische Kraft des Schaffenden verloren haben, ächzen genug unter der Sonne. Das gesunde bricht. Von seinem Werke wird der Meister gerufen. Den Rüstigen erschlägt der Zufall. Hosiannah! Die Erinnerung an die strotzende Jugendkraft des Mannes, die mit seinen Jahren fast schon im Widerspruche stand, macht die plötzliche Katastrophe so sehr unheimlich. Seine Arbeitskraft war ebenso ungewöhnlich wie sein rastloser Wille zur Betätigung. Der Überschuß an Kraft und Temperament war seine schönste, aber auch verhängnisvollste Wiegengabe. Er forderte ihm maßlose Erregungen, Kämpfe ohne Raſtpausen des Behagens und den frühen Tod heraus. Solche Naturen sind auch gar nicht imstande, die Grenzen psychischer und physischer Leistungsfähigkeit weise in Betracht zu ziehen. ‚Es' zwingt sie, sich immer impulsiv zu erschöpfen. Doch jene Grenzen bestehen, und eines Tages müssen es die Stärksten erfahren. Da tritt, unvorhergesehen, die böse Lähmung ein. Der Tod oder Schlimmeres. Trotzdem: Das Wasser im großen Tümpel würde faulen, gäbe es nicht die ewig wirbelnden Elemente. Sie bringen Bewegung und Unruhe, und das Schiff, das nach dem Schönen und Großen steuern will, braucht Wind in den Segeln. Ein Steuermann, der zu den Gestaden der Kunst strebte, war Purschian. Sein Schiff sank auf hoher See."

Digitized by Google

bleibt in der Wirkung weder auf das einzelne Werk, noch auf die Provinzbühne hinter den Bergen beschränkt. Denn fruchtbare Gedanken, einmal geboren, gehen nicht verloren, kommen, wenn sie auch verschüttet werden, doch immer wieder ans Licht.

Digitized by Google

Roberto Bracco.

„Untreu."

Lustspiel in drei Akten. — 21. Februar 1896.

Die italienische Bühnenkunst, freilich vornehmlich die Oper, war in Deutschland heimisch, ehe es ein geordnetes deutsches Theater gab. In Wien zumal hatte noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die italienische Sängergesellschaft vor dem Kärntnertore ihr ständiges Quartier, während am Michaelerplatze, im späteren Burgtheater, französische Schauspieler, gefördert vom französierenden Adel, mimten, und das deutsche Theater über alle Maßen kläglich durch die Bretterbude auf dem Mehlmarkte und die Stegreifspieler der Prehauserschen Truppe, also durch den Hanswurst und den Jakel, repräsentiert war. Es steckt von altersher echt dramatische und künstlerische Begabung in den südlichen romanischen Völkern, den Spaniern und Italienern, viel echtere als in den Meistern einer blendenden Form, den Franzosen, deren Schauspiel sich in seiner bis in die neuesten Tage bewahrten Gesamteigenart zum Leben verhält wie der Komödiant zum Schauspieler.

Ein junger, starker Saft treibt gegenwärtig in dem alten Baume der italienischen Künstlernation. Im Schauspiele und im Musikdrama und nicht am wenigsten in der darstellenden Kunst fesseln uns dort bedeutungsvolle Erscheinungen und der Anblick des nach langwährender Stagnation wieder üppig sprießenden Lebens. Heute ist die deutsche Bühnenkunst stark genug, um von der fremden

Digitized by Google

nichts mehr fürchten zu müssen; heute bringt das gute Fremde, wenn es nicht eitel vergöttert, sondern anregend genossen wird und wenn es nicht die deutsche Produktion verdrängt und hemmt, Gewinn. Denn die Gefahr besteht nicht mehr, daß wir aus Rittern, die ihre Kraft im Lanzenbrechen stählen, zu dienenden Schildknappen werden.

Literarische Schlagworte sind häßlich. Würde man die Jungitalienier mit dem Faszikel „Verismo“ zu decken meinen, so blieben manche ihrer Dichter — zumal der bedeutendste: Gabriele d'Annunzio — außerhalb jeder Beschreibung dieses Begriffes. Viel richtiger ist, auf das Wesentliche ohne theoretische Umschweife einzugehen, indem man die Verschiedenheit der nordischen und der südlichen Kunst, die durch gemeinsame soziale und literarische Zeitströmungen miteinander verbunden werden, auf die Unterschiede des nationalen Fühlens und Denkens zurückführt. So hart die neuen italienischen Dichter sich an die alltäglichen Erscheinungen heften, so unerbittlich sie, unbehindert von willkürlichen Gesetzen, den Leiden und Leidenschaften des gewöhnlichen Mannes folgen und nach keinem anderen Purpur mehr fragen, als nach dem unverblaßten des warmen Herzblutes, so ist doch gerade ihre dichterische Welt selten von der Anmut und dem Liebreize verlassen, die unter der südlichen Sonne auch den verlumpten Bettler häufig schmücken. Die krankhafte Sucht nach dem Häßlichen ist den Jungitalienern schwerlich zur Last zu legen, wohl aber eine ihrem Temperamente angeborene Freude an dem Grellen. Natürlich stuft sich dieser Typus individualistisch ab; von dem minutiösen Psychologen Giacosa zum schönheitstrunkenen d'Annunzio und zu Cossa, dem gluterfüllten Dichter des „Nero“, ist ein weiter Weg.

In der gestern hier mit Erfolg aufgeführten Komödie „Untreu“ von Roberto Bracco sollte uns Gelegenheit gegeben sein, einmal das moderne italienische Lustspiel kennen zu lernen. Sie sind uns bisher niemals heiter gekommen, die Giacosa, Praga, Ferrari, Cavalotti, Costetti, Rovetta, Verga — und der Klassiker der italienischen Komödie,

Digitized by Google

Goldoni, dessen „Mirandolina" heute noch empfängliche Herzen still am Feuer der Erinnerung wärmt, hat mit den Neuen nichts als die Rasse gemein. „Untreu" ist seine Champagnermarke, ist ein Kind üppiger Laune, aber italienisch ist das Lustspiel nicht, — es dekolletiert sich vielmehr, trotz seines italienischen Dichters, als ein Stück von unleugbarer französischer Provenienz. Nicht die starke Sinnlichkeit, die diesem Stücke Anfang, Ende und Mitte gibt, kommt für die charakteristische französische Prägung des Lustspieles in Betracht; der Franzose ist lüsterner als sinnlich, und gerade die naive, keck-ehrliche Art, womit Bracco das Verfängliche fast unverfänglich macht, unterscheidet ihn noch am meisten von den Parisern, deren durchsichtige Schleier nichts verdecken, sondern nur reizen. Bracco ist ungeniert bis zum Feigenblatte.

An die französischen Komödien erinnert „Untreu" trotz einer originellen äußeren Gestalt — die durchaus amüsanten drei Akte werden von nur drei Personen bestritten — besonders damit, daß es sich auch in diesem Stücke um nichts weiter handelt als um eine Tändelei, eine Tändelei mit der Liebe, mit der Eifersucht und mit dem falschen Scheine des Ehebruches. Nicht durch Mißverständnisse gerät die ihren Mann liebende Gräfin Klara, die von dem Rechte der Frau auf Koketterie einen hervorragend freien Gebrauch macht, in schlimmen Verdacht; nein, sie will es so, da ihr das lose Spiel und die Quälerei des Mannes Vergnügen bereitet und weil sie sich in ihrer Unüberwindlichkeit geschmeichelt fühlt. Sie flattert bis in die Werkstätte des Vogelstellers, bis in die Garçonwohnung des Liebhabers und ruft ihm im trotzigen Übermute die Worte zu: „Da bin ich — nun verführen Sie mich!" Man muß gestehen, daß, wie dieses Wort weibliche Lippen stets entadelt, auch die Handlungsweise der Frau geringe Rücksicht auf die Ehre des Mannes bezeigt. Der Mann wäre nicht empfindlich, der gleich dem Dichter über den bösen Schein hinwegscherzen könnte!

Das ist der wirksamste Trick des Lustspieles, der im Publikum immer ein lustiges Echo findet. Aber gerade mit

Digitized by Google

dieser Pointe beleuchtet der Dichter so recht die Oberflächlichkeit seines Scherzspieles. Was bedeutet denn die anscheinend kühne Situation für die „standhafte Tugend", wenn die Frau den Galan wirklich mit keinem Fünkchen heimlicher Wärme kommen und gehen sieht, was bedeutet die Versuchung, solange sie ihren Gatten liebt? Wie könnte diese Frau uns ein tieferes Interesse abnötigen, wenn wir sie in keiner ernsten Lebenslage kennen lernen und durch keinen Strich der Charakterzeichnung berechtigt werden, auf ihre Haltung in einer solchen Lage Schlüsse zu ziehen? Wir sehen ein Spiel und wir sehen die Spielende; aber wir erfahren nicht, wer die Dame ist, wenn sie nicht spielt.

Eines pikanten Einfalles halber wurde also ein Lustspiel gemacht, und zwar mit soviel Geist und Eleganz, daß der Zuseher, der lediglich Unterhaltung sucht, vielleicht nicht einmal sofort das vermißt, was doch für jede dramatische Schöpfung das Alpha und Omega ist: einen Abriß des Lebens. Der Graf von Sangiorgi, die Gräfin Klara, der Hausfreund Riccardi — sie alle leben nur insoweit und insoferne, als ihre Lebensäußerungen für die einfache Intrigue des Spieles vonnöten sind; keiner hat soviel Wesenheit, daß er für sich in Betracht käme. Der Graf höchstens mag für einen allgemeinen Typus jener Eheherren gelten, deren Würde vor dem Boudoir der reizenden Frau zu Rüste geht. Und die Lustspielhandlung selbst? Sie ist fein, witzig und kitzlich. Doch sie sagt uns nichts, rein gar nichts. Daß unsere Frauen das Experiment der Frau Klara nachahmen sollten, will Bracco, so sehr er den eifersüchtigen Mann ins Unrecht setzt, doch wohl selbst nicht raten. Nicht einmal für Frau Klara hat das Wagnis eigentlich Sinn und Zweck; doch mußte es gewagt werden — um des witzigen und kitzlichen Lustspieles willen. Und solche Lustspiele, deren Figuren Schemen sind, die sich in wohliger Atmosphäre höchst effektvoll schieben und drehen lassen, sind eben bezeichnend für die französische Schule, in deren Salonberedsamkeit ein harmloseres Zeitalter den Bühnenrealismus entdeckt haben wollte.

Digitized by Google

Man könnte sagen: wir sind ernster geworden. Aber so dringend die Gegenwart für immer neue Fragen künstlerische Gestaltung fordert, unser fröhliches Lachen geben wir doch nicht auf! Allein — wir sind anspruchsvoller geworden.

Digitized by Google

Felix Dörmann.

„Ledige Leute."

Sittenkomödie in drei Akten. — 3. November 1902.

Im Theater „Kauft Liebesgötter", Josefstädter Theater genannt, führt das neueste Entkleidungsstück den Namen „Die Einquartierung". Ein weiberscheuer Major, dem das zweite Geschlecht völlig fremd geblieben ist, wird auf Manöver von unkundigen Quartiermachern in ein gewisses Haus einlogiert und dort bekehrt. Der Witz gibt der rohesten Geschlechtlichkeit den Vorwand. Einige äußere Ähnlichkeit mit der „Einquartierung" der Herren Antony Mars und Henry Kéroul besitzt das ältere Wiener Stück „Ledige Leute" von Felix Dörmann. Das Haus, in das der zwanzigjährige Toni Wallner, ein von einer verständigen, liebevollen Mutter wohlbewahrter, jungfräulicher Jüngling, gerät, unterscheidet sich von dem in der französischen Provinzstadt hauptsächlich dadurch, daß es sich nicht unter gesundheitpolizeilicher Aufsicht befindet. Es steht aber — wenn wir das Wort „sittlich" wirklich gebrauchen wollen — nicht höher, sondern tiefer als das öffentliche Haus. Die Mutter, die ihre leiblichen Töchter zum horizontalen Lebenserwerbe heranzieht, sie verhandelt, von diesen Einkünften einen sozusagen bürgerlich-ehrsamen Haushalt bestreitet, sowie die ganze, von Perversitäten geschwängerte Atmosphäre, in der sich Aus- und Zuhälter zwanglos bewegen und das Laster etwas so Selbstverständliches ist, wie das Atemholen, das ist recht eigentlich das Non plus ultra der Entartung; ein Typus der Entartung, wie Felix Dörmann mit dem Worte „Sittenkomödie" besagen will.

Digitized by Google

Dirnen, die sich verkaufen, sind unsittlich. Es leugnen, wäre fast so klug, wie es bekräftigen. Aber nicht jedes Dirnenstück ist unsittlich. Es ist immer wieder eine der gewaltigsten menschlichen Tragödien, wenn ein durch eigene oder fremde Schuld tief gesunkenes Weib mit seinem Schicksale ringt. Je bösartiger die Schande, je größer die Sehnsucht nach Befreiung und der Kampf, desto ergreifender der Sieg oder Untergang. „Daß aus Bordellstoffen" — sagt ein verständiger Kritiker (Anton Lindner) — „die Lilien einer großen Kunst hervorblühen können, hat man aus Shakespeare und aus den Fabulisten der italienischen Renaissance längst ersehen." Es ist, um ein soziales Beispiel zu wählen, ganz gut möglich, sich mit künstlerischen Absichten des verbrecherischen Mädchenhandels zu bemächtigen, der jetzt die ohnmächtigen Gesetzgebungen vielfach beschäftigt. Warum also nicht auch der Kuppelmutter und ihrer armen Töchter? Gegen das Milieu in Felix Dörmanns Schauspiel wäre nichts einzuwenden, wenn es nicht spekulativ um seiner selbst willen, vielmehr einem dichterischen Gedanken zuliebe gewählt wurde. „Bleibt der gute Gemeinplatz" — so sagt bei Besprechung eines anderen Stückes der früher schon genannte Kritiker — „daß . . . die handfeste Gewalt eines Gestalters sichtbar werden muß, der neben dem Mut zur Zote die schwer lernbare Fähigkeit zeigt, ‚verlorene Kinder mit feurigen Armen', wie es in der Ballade heißt, zum Himmel der reinen Kunst ‚emporzuheben' . . . Es gibt Dirnen, die durch einen gewissen Adel in Figur und Miene graziöser, seelenvoller und keuscher als manche Lady berühren. Es gibt Dirnenstücke, die durch die verseelende Macht ihres Gestalters und nicht etwa durch abgeschmackte Moraltendenzen viel sittlicher als die Messiade oder Elise Polkos Romane anmuten."

Felix Dörmann hat sich einen Stoff gewählt, der an den Willen, ein ernstes, ethisches Dirnenstück zu schreiben, wohl glauben lassen könnte. Er hat bei der Ausarbeitung viel Geschicklichkeit, Raffinement und unerschrockene Brutalität gezeigt, die im Dienste des guten Willens auch auf Men-

Digitized by Google

schen, die nicht unter dem Vorwande der Kunst bloß Befriedigung ihres Zynismus suchten, Eindruck machen möchten. Aber ich habe die sichere Weisung des Gefühles, daß man gerade so, wie jener ahnungslose zwanzigjährige Toni Wallner im Hause der ehrbaren Hauswirtin Aloisia Brandl, der lächerlich Gefoppte ist, wenn man den ethischen Allüren und den allerdings vorhandenen psychologischen Problemen des Stückes viel ehrlichen Glauben schenkt.

Es hieße unerlaubt von diesem Drama abschweifen, wenn man sich ein Bild der dichterischen Persönlichkeit Dörmanns etwa aus dessen Gedichten mit dem bezeichnenden Titel „Neurotica“ konstruierte, den Gedichten eines echten Dekadenten mit überhitzter, grausamer, subtiler und erschlaffender Sinnlichkeit. Auch in dem Wiener Stücke verleugnet sich diese Individualität nicht ganz. Der dem faulen Holze aufgepfropfte Rosenzweig der keuschen Poesie duftet zu stark nach Parfümessenzen, die Sentimentalität mutet in ihrer Überstiegenheit unaufrichtig an. Seine wahre Liebe und auch sein bestes Können als Beobachter und Schilderer entwickelt Dörmann nur in der Zeichnung einer Gesellschaftsschichte, mit der verglichen die Frauen der ehrsamen Familien in Sudermanns „Schmetterlingsschlacht“ und „Ehre“ wahre Tugendbolde sind. Es ist nach den oben gegebenen Andeutungen nicht nötig, das sittsame Heim der „Damen“ Aloisia, Marie, Sophie und Lux Brandl hier ausführlich zu schildern. Mit subjektivem Behagen sucht Dörmann die plastischen Effekte in dieser Welt der Gemeinheit, und ein gewisser instruktiver Wert, besonders für junge Damen, die sich „ihrer Unwissenheit schämen“, ist seiner Genauigkeit nicht abzusprechen ... Die Springbrunnen schmutzigen Witzes bezeugen, daß der Verfasser Geist besitzt. Aber weil es eben *sein* Geist ist, mit dem er diese Atmosphäre noch penetranter macht als die Wirklichkeit schon ist, so glaube ich daraus sein Verhältnis zu dem Stoffe zu erkennen. In der Wirklichkeit würde es selbst der Mutter Brandl, die ihr jüngstes Töchterlein an einen dreimal wöchentlich ins Haus kommenden Roué („ihr Alter“ heißt

Digitized by Google

es immer) für hundert Gulden monatlich verkauft, nicht einfallen, gegen die Liebe und Verlobung ihrer Tochter mit der Erklärung zu protestieren, daß sie Heimlichkeiten nicht dulde und auf Anstand halte! In der Wirklichkeit würde selbst Schwesterlein Sophie dem Schwesterlein Lux, weil es sich gegen die Fortsetzung des Schandgewerbes sträubt, kaum vorwurfsvoll zurufen: „Hast du denn gar keine Ehre im Leib?!" Die Kaustik ist nicht Brandlsche Perversität, sondern Dörmannsche Frivolität. Und dann die schändlichste, die frechste Szene! Ich meine damit nicht einmal jene, in der Fräulein Lux nach längerer Weigerung zu „ihrem Alten" ins Nebengemach tritt, um nach einiger Zeit mit der Banknote wieder zu erscheinen; ich meine den ironischen Zynismus, an diesen Vorgang unmittelbar — nur ein freches Wort vom Badewasser liegt dazwischen — eine lyrische Liebesszene voll Mondschein und Reinheitspoesie zwischen der nämlichen Lux und dem ahnungslosen Jüngling von zwanzig Jahren zu knüpfen . . . „Das ist ja das Problem," sagt da einer überlegen. Das Problem? Mich dünkt: das ist ja die Fopperei.

Wohlverstanden: Daß ein blutjunges, schändlich verkauftes und verderbtes Mädchen sich nach dem geraubten Glücke sehnt, wer begriffe es nicht in Mitleid und Liebe? Daß der unkundige Jüngling zum Gotte der Bajadere wird, ist, wenn sich ein Toni Wallner findet, ebenso naheliegend, wie die Leichtgläubigkeit gerade eines solchen. Zugespitzter wird die Sache dadurch, daß die liebende Lux nach einigen schüchternen Wandlungen von Ehrlichkeit dem Geliebten ihre Unschuld heuchelt. Diese Heuchelei, stark und immer stärker aufgetragen, zerstört allmählich unseren Glauben an die Aufrichtigkeit von Luxchens Illusionen. Schon liebend und nach Rettung lechzend, gibt sich das Kind doch wieder „ihrem Alten" hin. Und größer als die Schamlosigkeit des Dichters, der uns die Szene mit der verschlossenen Tür und der Banknote nicht erspart, ist die des Mädchens, ist bei Lux der Mangel jedes feineren Empfindens; denn in der Stunde ihrer Schmach spielt Lux, als ob nichts ge-

Digitized by Google

schehen wäre, dem guten Jungen die Mondscheinsonate vor! Wäre nur Toni Wallner der Dupierte, so würde man die Komödie einfach zu den frech unterhaltenden dirnenhaften Stücken werfen; aber das will ein „Drama des Dirnentums“ sein, und dazu, das fühlen wir, wenn wir uns über die Verlogenheit der Situation ärgern, fehlt dem Dichter, der den Mut zur Zote besitzt, die Fähigkeit, das verlorene Kind mit feurigen Armen, wie es in der Ballade heißt, zum Himmel der reinen Kunst emporzuheben.

Im letzten Akte gibt Dörmann etwas wie ein Geständnis. Es nennt sich zwar nicht so und will vielmehr der Schlüssel sein zur Psychologie seiner Dirne. Aber es ist doch das Geständnis, daß seine Lux im Grunde genau dasselbe ist, wie ihre „verkitschten“ Schwestern und daß das bißchen Illusion gar nicht so ernst war und für den Charakter des Mädchens nicht wesentlich in Betracht kommt. Der arme gute Junge hat das Mädchen, die „reine Braut“, zu seiner Mutter ins Haus gebracht. Es erscheint die um die bessere Karriere besorgte und daher der Heirat abgeneigte Mama Brandl und mit rohen Händen hebt sie den Schleier von der verkannten Unschuld. Tränen, leidenschaftliche Ausbrüche. Weil jedoch Lux einsieht, daß es mit der Heirat nichts ist, kehrt sie willig zu „ihrem Alten“ zurück. Nur will sie von Toni nicht lassen. Er möge sie auch ohne Verlobungsring besuchen. Sie liebe ihn. Der Ton hat völlig umgeschlagen. „Du sprichst ja jetzt ganz wie die Sophie,“ meint Toni entsetzt, und dann, als das Mädchen fort ist: „Ich schäme mich, Mutter!“ — Wollen wir uns im dritten Akte nicht auch schämen, so dürfen wir im ersten und zweiten Herrn Felix Dörmann nicht zu viel Glauben schenken.

Das Schauspiel spricht eine psychologische Bedeutung an, die es nicht besitzt, es trägt jedoch die Spuren eines klug beobachtenden Kopfes. Es steht zwischen dem Dirnendrama und der dirnenhaften Dramatik. Es ist trotz seiner Obszönitäten in der Anlage nicht unsittlich, aber in ethischer Hinsicht minderwertig. Es ist wirksam und gut theatralisch.

Digitized by Google

Max Dreyer.

„Winterschlaf."

Drama in drei Aufzügen. — 26. Dezember 1899.

Vier Stunden Weges sind bis zur nächsten Bahnstation, fast drei Stunden bis zur nächsten Landherberge. Im Winter, wenn die Stürme hausen und die Schneebrüche den Wald verwüsten, verirrt sich in langen Monaten keine menschliche Seele zu den Weltabgeschiedenen — außer dem Landbriefträger und in vier Wochen einmal dem Schornsteinfeger. Dort bei ihrem alten Vater, dem Förster, bei einer alten Tante von bösartiger und platter Sinnesart lebt ein Dornröschen. Dieses Familienbild hat Perspektive: es muß nicht just der rauschende Tann sein, der ein Kind des süßen Lebens vom Leben scheidet; im Banne der verständnislosen Sippe schmachtet manche verwunschene Königsmaid.

Trude, des Försters Tochter, ist ein gesundes Menschenkind, dessen Seele sich nach Freiheit und Betätigung sehnt und dem allmählich die Augenlider schwer werden von all dem bleiernen Winterschlaf ihrer eintönigen, engen Welt. Sie hat kurze Jahre in der Pension der Kreisstadt gelebt und dort, von einer ausgezeichneten Lehrerin, die später ihres Freimutes wegen von den Muckern vertrieben wurde, ist ihr geistiger Durst geweckt worden. Ihre Freundin, die Tochter der Lehrerin, zog als Studentin nach Zürich, sie aber kehrte heim in das Forsthaus, wo ihrem Gemüte in Jahr und Tag kein Brosamen von menschlichen Lippen gegeben wird, wo kein Tag sich über den grauen Alltag er-

Digitized by Google

hebt. „Du und Vater," sagte sie zur Tante, „ihr seid alt — und ich bin jung. Ihr habt eure Erlebnisse, eure Erinnerungen. Mehr braucht ihr nicht, mehr wollt ihr gar nicht. Was so in der Welt vorgeht, ist euch gleichgiltig; was so mit der Zeitung in unsere Einöde herüberweht, was so vor mich hintritt, wenn Anna an mich schreibt .... Dann sehe ich das Leben, was es gibt und was es fordert."

Das stimmungsvolle Bild zu Beginn des ersten Aktes ist auch schon ein Seelengemälde: Spätnachmittag. Im Wohnzimmer die schwerfälligen, altväterischen Möbel, der mächtige Kachelofen, die tickende Standuhr, der singende Teekessel. Der Förster schläft auf dem Ruhebette, die Tante ist über dem Strickzeug eingenickt, durchs Fenster sieht man die großen dichten Schneeflocken unaufhörlich fallen. Und am Fenster sitzt ein junges Mädchen, dessen Seele nach dem Leben ruft, und hält die Hand über den Augen, die ach! so müde sind vom quälenden Einerlei.

Es ist auch noch ein junger Mann im Försterhause, der Forstgehilfe, — er ist Trudes Bräutigam sogar. Ach, er ist nicht der Dornröschenprinz. In all der Dämmerung kommt Trude gar nicht zur Erkenntnis, daß sie ihn nicht liebt, und als das Schicksal in Gestalt eines fremden Mannes in ihren Daseinskreis getreten, glaubt sie noch immer, es stände alles beim alten. Es ist die Brautschaft des Winterschlafes — ohne helle Freude, ohne Sehnsucht. Die Heirat erscheint ihr als der Umzug aus einem einsamen Forsthause in das andere. Nur unwillkürlich sträuben sich ihre feinen Nerven gegen die stürmische, sinnliche Zärtlichkeit des robusten Burschen. Franz stellt im strengen Dienste seinen ganzen Mann, aber sein Inneres ist ohne Farbe und Weichheit.

In diese scheintote Welt tritt nun das Ereignis. Es ist kurz erzählt: Ein schneeverwehter Mann wird vom Förster und dem Gehilfen halb erfroren aufgefunden und im Hause geborgen. Dort pflegt ihn Trude. Wäre er kein Sonderling, so würde er nicht allein an stürmischen Wintertagen in die Schneewüsten der Wälder wandern. Doch der

Digitized by Google

Dichter brauchte mehr, um gleichsam mit dem Blasebalg die brennende Luft von den heißen Stätten der sozialen Kämpfe und Taten in das kühle, stille Jägerhaus zu treiben. Sein Hans Meincke, ein Held der Feder für die Hungernden und Obdachlosen, ist wie jener Alfred Loth in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" ein moderner Schwärmer, ein Grundsatzidealist. Recht im Gegensatze zu dem breitschultrigen, muskelstarken Forstgehilfen Franz steht sein zarter Körper, steht seine starke geistige Natur, die für Trudes Bräutigam eine unverstandene und verachtete Welt ist. Trude und Hans müssen sich unter dem Segen der Einsamkeit finden. Dazu kommt, daß Trude den Kranken pflegen, sich endlich nützlich betätigen kann; und er, der für seine Ideentreue im Strafhause gebüßt hat, genießt die Huld von sanfter Mädchenhand. . . . Doch bleibt die keimende Liebe ungestanden. Sie streut, den beiden fast unbewußt, ihren Samen in reizvollen Zwiegesprächen.

Aus diesem Samen sprießt das Unglück. Franz ist von wilder Eifersucht erfaßt. Vielleicht, weil die abgeseimte Eingebung der Eifersucht zu dem rohen, aber nicht verschmitzten Jägerburschen gar zu übel paßte, benötigte der Dichter der Tante, deren giftiger Atem die Glut anbläst und den Dämon leitet. Wie das geschieht, gehört zu den schwersten inneren Fehlern des Stückes, denn es bleibt unglaubhaft. Doch hier die Tatsache: Nachdem Trude es erreicht hat, daß sie — als Franzens Braut — nochmals in die freie Welt ziehen und eine Stellung finden darf, erfährt Franz, daß es Hans Meinckes Schwester in Berlin ist, an deren Bewahranstalt für arme Kinder Trude wirken soll. Er fühlt sich verraten, und nun verübt er, was der wilde Elementarmensch doch höchstens aus sinnlicher Zügellosigkeit, niemals aber aus Rache oder nach dem diplomatischen Plane, Trude zu binden, verüben durfte: er dringt, wie Willy Janikow in Sudermanns „Sodoms Ende", zu nachtschlafender Stunde in Trudes Kammer.

Am nächsten fahlen Wintermorgen zieht Hans Meincke, der von dem Vorgefallenen nichts weiß, fürbaß in seine

Digitized by Google

große Stadt, in die ihm Trude, wie die Schmerzgebrochene fühlt, nun nicht mehr folgen kann. Sie verriegelt die Tür ihres Zimmers und erdrosselt sich mit ihrem schönen langen Haar.

Das grelle Ende entspricht keiner inneren Notwendigkeit. Ebensogut, als eine Katastrophe, hätte die Befreiung den Zwiespalt endigen können. Wollte der Dichter aber das junge Menschenherz im Winterschlafe sterben lassen, so mußte er statt des brutalen äußerlichen ein Seelenmittel finden: Trude mußte von einer großen Enttäuschung in ihre tote Einsamkeit zurückgeschleudert werden, wie etwa Helene in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", als sie von ihrem Retter verlassen wurde. Sollten wir schon gezwungen sein, das Unglaubwürdige hinzunehmen, so fehlt doch dem Drama der Ausklang. Hans Meincke hätte alles erfahren, hätte sich entscheiden müssen. Der Selbstmord Trudes hätte dann auch noch, dann erst recht erfolgen können, wie immer die Entscheidung Meinckes ausfiel. Es kann auch mit Recht gegen den im Schauspiele festgelegten Lauf der Dinge eingewendet werden, daß der alte Förster eine ziemlich unverständliche Rolle spielt. Wäre er so winterschläfrig geworden, daß er weder das Unglück einer Verbindung Trudes mit dem Forstgehilfen, noch den natürlichen Herzenszug seiner Tochter zu dem anderen Manne wahrnehmen konnte — gut denn! Dann darf er nicht in dem gesteigerten Konflikte zwischen Trude und Franz mit Gefühlsdusel auf der Seite seines Kindes stehen. Und ist der Mann nicht taub und blind, dann hat er die Verlobung zu lösen. Oder ist er hierfür zu eigensinnig, zu gewohnheitsträge, dann darf er Trude nicht nach Berlin — zu Meinckes Schwester ziehen lassen wollen. All diese Ungereimtheiten nahm der Dichter in Kauf, um seinem Theaterstücke den möglichst düsteren Schluß zu schaffen.

Diese Art von gewaltsamen bösen Ausgängen ist auch schon ein bißchen „Konvention" in der neuen Dramatik geworden. Um den „Winterschlaf" ist's schade, daß ihm kein Erwachen folgt! Es ist viel Poesie in dem Stücke auf-

Digitized by Google

gespeichert. Das Jägerhaus in seiner Waldesverlorenheit zog stets die Dichter an, und auch auf der Bühne haben wir es seit Ifflands „Jägern" bis zu Skowronneks „Im Forsthause" oft gesehen. Mit den feinen Atemorganen des modernen Dichters hat Dreyer die Atmosphäre dieser Heimlichkeit in sich aufgesogen. Sein Forsthaus steht allerdings tief im dunklen Schatten. Gerne sei einbekannt, daß der Dichter in diesem Schauspiele lange — bis vor der Lösung — seinen Rang über dem Theatraliker behauptet. Die Stimmungsmalerei im ersten Aufzuge ist kostbar. Sein Bestes gibt Dreyer in den Gesprächen zwischen Trude und Hans Meincke, die voll ungesuchter Zartheit sind. Wie schön ist die poetische Tändelei mit dem aufgelösten Haare, die allerdings in Goethes „Stella" ein wunderbares Vorbild hat!

Wiederholt wurden in diesen Zeilen fremde Dichter und Dichtungen genant. In der Tat machten sich auf den jungen Dreyer — „Winterschlaf" war sein zweites Stück und wurde, wenn ich nicht irre, 1895 im Neuen Theater zu Berlin aufgeführt — noch deutlich nachbarliche Einflüsse geltend, wie das bei einem Werdenden sehr selbstverständlich ist. Am meisten stand er im Banne von Gerhart Hauptmann. Mancher Vergleich mit „Vor Sonnenaufgang" drängt sich von selbst auf. Auch Hauptmanns „Einsame Menschen" hatten wohl auf die Entstehung von „Winterschlaf" einen mehr als äußerlichen Bezug. Wie dort Anna Mahr, so tritt hier Hans Meincke in den engen Kreis der einander Fremden.

Bemerkenswert ist, mit welcher Überlegenheit Dreyer schon bei seinem zweiten Stücke die dramatischen Mittel beherrschte. Spielend legt er sich die „Requisiten" zurecht: er läßt Franz frühzeitig sinnlich aufwallen und mit armen Holzsammlern grausam sein, damit wir später an seine Tat möglichst glauben lernen sollen, und er läßt die physische Kraft des Burschen immer wieder augenfällig werden (auch gegenüber Trude beim Raube des Kusses), damit wir dann die Wehrlosigkeit des Mädchens begreifen. Die alte Jungfer

Digitized by Google

muß im ersten Akte ein lüsternes Gespräch führen, damit wir ihr den abscheulichen Wink, den sie Franz gibt, besser zutrauen. Einmal ist das Vorbereiten zu aufdringlich, als Trude von der jüngeren Schwester ihrer Mutter erzählt, die sich mit ihrem eigenen Haar erdrosselt hat. Abgesehen davon, daß damit die Ibsensche Vererbungstheorie ein wenig bei den Haaren herangezogen scheint, werden wir daran erinnert, daß in alten Trauerspielen der Dolch des Akt 5-Verhängnisses schon im ersten Akte auf dem Tische lag.

Im Schauspielerischen bot der Abend ein Kunstwerk: Maximiliane Bleibtreus Tante Gerloff. Es gehört unter die bleibenden Eindrücke, wie das kupplerische Weib sich in der halbfinsteren Stube, ein Kerzenlicht in der Hand, an den atemlos erregten Mann herandrängte, und wie, bösartiger noch als die Flüsterworte, die Züge des Weibes ihn zur räuberischen Tat verführten.

„Das Tal des Lebens."

Historischer Schwank in vier Aufzügen. — 5. September 1903.

In den neun Jahren, die Dreyer nun der Bühne gehört, ist er ein Erwachsener geworden. Ein Großer nicht. Er brachte mehr Dichterisches mit, als er heute im Ränzel trägt. Vollsaftig war er nie, aber ein gescheidter, geschmackvoller Kopf. Auch noch in den späteren Stücken — Dreyer schreibt viel —, in denen er so sehr viel Geschicklichkeit zeigt, bewahrt ihn der gute Geschmack vor plumper Theatralik. Im derben Humor (die köstlichen Einakter „Liebesträume" und „Unter blonden Bestien"!) ist er am echtesten. Sein „Probekandidat" ist ein wackeres Tendenzstück. Die Tendenz ist wacker. Aber feinere Arbeit ist es doch noch immer, als sein Bruder im Apoll, Otto Ernsts „Flachsmann". Dem Erfolge des „Probekandidaten" kam der keines anderen Dreyerschen Schauspieles gleich. Darunter sind

Digitized by Google

manche, die bessere Werte haben, vor allem: „Hans", ein Stück mit schönem poetischen Niederschlag der Heimat.*) „Das Tal des Lebens" gibt, obwohl es nicht gerade schwer wiegt, einige Gewähr für den Dichter. Denn wer ohne Häßlichkeit ausgelassen sein kann, so recht vom Herzen ausgelassen, steht mit der Kunstseele in gutem Verhältnis.

Man kennt die Geschichte vom Berliner Zensurverbot. Die Sittenkommission mit den mariatheresianischen Zöpfen nahm Anstand an dem freundlichen Tale einer freien Phantasie, dem Tale, in dem buchstäblich Honig und Milch fließen, weil es das Ländle eines Markgrafen von anno 1770 mit tüchtigen Imkern und trefflichen, wenn auch unverheirateten Ammen versorgt. Wieder einmal legte Tartuffe das entrüstete Batistschnupftuch über den halbentblößten Busen Dorinens! Die forcierte Keuschheit der Polizei lieh aber diesmal nur den Vorwand für uneingestandene Gründe der hohen Staatsraison. Die Wirklichkeit macht es den armen Dichtern schwer, ihr zu entfliehen; sie übertrumpft mitunter die bizarrsten Einfälle. Vor einigen Tagen mußte in Serbien ein uraltes deutsches

*) Das jüngste Drama Dreyers, „Die Siebzehnjährigen", bedeutet die Rückkehr des Dichters zu den ernsten Problemen. Die verjüngende Liebe eines nicht mehr jungen, verheirateten Mannes zu einem Rautendelein hat auch diesen Dichter erfüllt. Das Schauspiel „Die Siebzehnjährigen" scheint trotz der unglücklichen Verquickung der Handlung mit einer — puerilen Nebenhandlung ein Geschenk des Lebens zu sein, an dem des Dichters Blut klebt. Das macht das Stück bei all seinen augenfälligen Mängeln innerlich und ergreifend. Der Major a. D. Werner v. Schlettow lebt mit seiner lieben, guten Frau auf seinem Landgute in der Mark. Er steht im Beginn der Vierzigerjahre und hat offenbar sehr frühzeitig geheiratet. Denn sein Sohn, der Kadett, ist schon im Adoleszenten-Alter der ersten Liebe. Obwohl der resignierte Mann weder klagt noch deklamiert und dem äußeren Anscheine nach ein zufriedenes, d. h. stilles Dasein führt, sehen wir es an seiner umwölkten Stirn, vernehmen wir an leisen Sehnsuchtslauten der Seele, daß Schlettow Beruf und Leben ziemlich verfehlt hat. Er hat Künstlerblut, das frei blühen wollte, aber im Zwange der Beschäftigung nur einen wehmütigen Dilettantismus zeitigte und in der Enge des Familienlebens an die verkümmerten Freuden der Jugend und Schönheit mahnt. Da kommt

Digitized by Google

Märchen mit der Beschlagnahme dafür büßen, daß es von einem Burschen Peter kündet, daß er mittels einer Nixen-Wünschelrute König ward, von der Gunst der Fee aber schlechten Gebrauch machte, und den man, weil er sein Volk mißhandelte, schließlich zum Lande hinausjagte. Die Mägde, die sich dermaleinst in den Spinnstuben die Geschichte erzählten, ahnten gewiß nichts von dem künftigen Zorne der Belgrader Polizei. Und als Max Dreyer sein keckes Rößlein zäumte, ins Fabelland ritt, die schwermütige alte Mär vom greisenhaften Fürsten, seinem liebverlangenden Weibe und dem jungen Pagen aufsuchte und ihr einmal eine neue, gar nicht traurige Weise unterlegte, da konnte er nicht wissen, daß sein Bauernbursche Hans und seine Frau Markgräfin für künftige Familiensorgen des sächsischen Königshauses eine Art Mitverantwortung würden tragen müssen.

Naturalia non sunt turpia. Dreyers Schalkstück tanzt sozusagen vom ersten bis zum letzten Takte auf dem punctum puncti der Natur. Zu seinen Ehren sei's gesagt, daß es auch das Natürliche wirklich natürlich nimmt, gesund, derb, kräftig, nicht mit Gazeschleiern lüstern verdeckt; und Humor

---

die Jugend, die Schönheit, die Kunst, die Freude! Die im vollen Reiz des Leibes und der Seele prangende Adoptivschwester der schon ältlichen Gattin zieht ins Haus — und vom ersten Augenblicke an fühlen wir: sie ist Schicksal. Erika, das helle, süße Geschöpf, liebt den Mann von über vierzig Jahren — unsäglich, grenzenlos. Es war nicht nötig, dem Mädchen die Siegerkraft der strahlenden Jugend mit dem Geburtsregister — auch im Titel des Stückes — zu testieren, ja es muß sogar eine Anomalie genannt werden, daß der Dichter Erika zur Siebzehnjährigen machte; denn ihr Herz ist viel reifer und stärker, als dieses Lebensalter erlaubt. Erika ist gar nicht imstande, einer Jünglingsmännlichkeit Interesse zu widmen, die schwärmende Knabenliebe des gleichalterigen Vetters berührt sie nicht, dem einsamen, hochbegabten, im künstlerischen Fühlen ihr engverwandten Manne, dem sie die Schönheit des Lebens zu geben berufen ist, gehört sie ganz und gar. Mit reizvollster Koketterie, die diesen Namen nicht verdient, weil sie nicht frivol und eitel, nur die natürlichste Waffe des natürlichsten Gefühles ist, nimmt Erika Besitz von Werner — unbedingt, rücksichtslos. Wie das Mädchen den inneren Widerstand des unfreien Mannes bricht; und wie dann der Beglückte tief und selig in den Brunnen seiner neuen Jugend taucht;

Digitized by Google

hat das Lustspiel genug, um für seine Sünden Absolution zu erlangen. Nur der sexuelle Scherz ohne Geist und Witz ist Zote. Der Humor im „Tal des Lebens" wächst wild und trägt massenweise Beeren — wie Brombeergesträuch. Manche seiner Früchte sind auch gar nicht kostbarer als jene Beeren, doch in der reichgefüllten Schüssel munden sie, ungewählt, gut. Das Zwanglose, behaglich Heitere, so sich über den Schwank breitet, verbietet heikle Prüfermienen, läßt wackere Freunde lachen. Was tut's, daß der Dichter unter sehr viel Frischem, Individuellem auch alte parodistische Theaterscherze nicht verschmäht? Der Duodezhof seines Markgräfleins mit der im Zeichen der Preußenscheu putzig ausstaffierten Nebenbuhlerschaft zum großen Fritz erinnert ziemlich ungeniert an Reuters „Dörchläuchting", den Stammvater des famosen Hofpoeten Blasius finden wir in Molières „Gelehrten Frauen", die Ahnen der Kammerherren von Raden und von Roden als Rosenkranz und Güldenstern im „Hamlet", und die meisten Figuren und einzelne ihrer Witze in Kotzebues Possen, aus deren Inventar auch das sehr naive Mädchen-Ämmchen Lisbeth ge-

---

und wie dann in der Abendstunde das „elbische Wesen", das goldene Haar, ganz wie Rautendelein, mit roten Mohnblumen geschmückt, unter dem Geigenklange des „Winterstürme wichen dem Wonnemond" das sichere Gefühl strömen läßt: Du und ich, — dein und mein, — mein und dein — und ginge die Welt zugrunde —: Das schimmert wie Höhendichtung! Daß Erika nicht kämpft, daß sie die schweren, schweren Leiden des ringenden Herzens kaum zu ahnen scheint, mindert freilich das Seelenbild sehr wesentlich. Auch die Züge Werners, die sich aus dem Sehnsuchtsvollen im neuen Jugendmorgenscheine klären sollten, verwirren sich leider. Er ist immer der Zaghafte, und dem Dichter gebricht es an Mut und Kraft, die Macht einer Liebe zu gestalten, die so tief, rein und groß ist, daß sie das Siegel des schönsten Willens der Natur trägt. Ganz überflüssigerweise, denn die Zwecke eines „schicklichen" Schauspielschlusses dürfen uns nichts angehen, wird Werner zum kränklichen Manne gemacht, dem der Arzt für den Fall heftiger Gemütserschütterungen das Erlöschen des Augenlichtes prophezeit. Und immer wieder schwankt der Schwache. Er weiß nicht, was er will, baut keine Brücke in die Zukunft und ist also so freudvoll-leidvoller Gegenwart kaum würdig. Und nun gar zum Schlusse! Als er wählen soll zwischen seiner edel

Digitized by Google

holt ist; ja der Keuschheitskommissar und geistliche Rat Herr von Grunzenau ist sogar ein alter Bekannter aus dem öden Operettenlibretto des „Zigeunerbarons". Was tut's? Die Originalität des Dreyerschen Scherzes bleibt ungeschmälert. Flott springt der Dialog wie ein Eichhörnchen von Ast zu Ast und knackt Nüsse sonder Zahl. Auch bittere Nüsse! In unseren Tagen des Muckertums wirkt die Idee des Dreyerschen Schwankes, wenn man sie nicht allzu ernsthaft und genau aus dem Reiche des Fabulierens in das der Wirklichkeit überträgt, nur heilsam.

Eine Landidylle, ein ganzes Völklein, dessen Burschen und Mädchen, an Leib und Gemüt gesund, arglos Kinder und Ammen in die Welt setzen und einander in Liebe und Frohsinn die Treue ohne standes- und kirchenamtliches Siegel wahren, einen solchen Ammenstaat mit dem strammsten Burschen als Ammenkönig gab es und gibt es freilich nicht. Doch der vernünftige Lacher nimmt sich sein Teil zur Nutzanwendung: aus dem Gegensatze des jungen Ammenkönigs Hans, der in seiner übermütigen Kraft der alten Welt immer neuen Frühling verkündigt, zum impo-

---

entsagenden Gattin und dem Rautendelein Erika, da möchte er am liebsten die Knöpfe seiner Weste abzählen. Nein, wo noch Wahl ist, da ist nicht jene große Liebe, die zwei Menschen verpflichtet, keine Schranken zu achten und zusammen zu leben oder zusammen zu sterben. Wenn nun wenigstens der Dichter zum Schlusse die tragische Enttäuschung Erikas verwertet hätte! Furchtbarer könnte ja wohl nichts sein, als wenn eines von den zweien erkennen müßte, daß sein hingebendes Vertrauen zertreten wird. Und man muß es, wie sich nun einmal der Vorgang in diesem Schauspiele entwickelte, auch erwarten, denn gerade vor der Schlußszene gipfelt die Liebe Erikas in einem wunderbaren, in dem schönsten Momente: Um den geliebten Mann vor Leid zu bewahren, gibt Erika sich und ihre Schuld rückhaltlos, alle mädchenhafte Scham und Furchtsamkeit überwindend, preis, gibt sich sogar vor derjenigen preis, deren Blick sie allein zu scheuen hätte, vor Werners Gattin. So frei von Egoismus, so voll Liebe und Mitleid ist diese Tat, daß die Frau von dem Beweise der grenzenlosen Hingebung Erikas erschüttert ist. Nun käme, wenn der Dichter seinen Verjüngten schon durchaus — aus Kompromißrücksichten — zu einem Halbschlächtigen machen wollte, die tragische Enttäuschung ... Aber dazu ließ sich Dreyer nicht mehr

Digitized by Google

tenten Markgrafen, aus dem Gegensatze der naiven Unsitte der liebe- und kinderfrohen Landleute zur Unsittlichkeit des streng moralischen Hofes mit seinen geheimen Sünden. Natur und Heuchelei! Kraft und Ohnmacht! Und wie ginge die Geschichte aus, wenn nicht die junge Markgräfin sich mit noch unverdorbenem Blute unbändig nach der lieben Natur sehnte und nicht der junge Bauernbursche großmütig für die Erhaltung der altehrwürdigen Dynastie des Markgrafen sorgte? Das Ländle müßte — o Graus! — an Preußen fallen.

Aus einem Dorfe, an dem knapp die preußische Grenze vorbeiführt, bezieht das Ländle des Markgrafen seine guten Ammen. Arme, brave Leute leben dort; zu arm, um zu heuern, so brav, daß die Burschen den Dirnen, denen sie zum Ammenerwerbe helfen, treu bleiben. Und merkwürdige Sitten und Gebräuche herrschen dort. Die Taufen der Ammenkinder sind frohe Ehrentage, und wird ein kräftiger Maisonntags-Ammenbub getauft, so ist der junge Vater Ammenkönig. Hans Stork mit seinen zwanzig Jahren hat eben diese Würde errungen, als der Kommissarius

Zeit. Er hatte leider mit der Gegenhandlung zu tun und wollte mit deren unglückseliger Hilfe das Schauspiel zu einem konventionellen Abschluß bringen. O diese zweite Handlung! Was unter dem Schutze des Humors in Kotzebues „Beiden Klingsberg" zwar gewagt, aber noch angängig ist: die Nebenbuhlerschaft von Vater und Sohn — mit tragischer Moralistenmiene vorgetragen, wird es abgeschmackt und lächerlich. Der Kadett Schlettow mußte zu einem tugendreinen, höchst naiven Ausnahmsjüngling gemacht werden, damit sein erster Blick ins Leben auch schon sein letzter werde und er sich des teueren Vaters „Sündenfall" tödlich zu Herzen nehme. Ist es denn wirklich noch gestattet, das Mittel belauschter Gespräche auf der Bühne anzuwenden? Der Junge hört, wie sein Vater und Erika unter Küssen ein nächtliches Stelldichein im Gartenpavillon verabreden. Er ist wie wahnsinnig. Aus Eifersucht? Aus Kindesliebe? Gleichviel! Ein Pentagramm will er auf die Schwelle zum Pavillon zeichnen, — und ebendort erschießt er sich. Der Selbstmord des siebzehnjährigen Kadetten ist noch törichter als unwahrscheinlich, er verdirbt das Stück. Es ist fast eine gerechte Strafe für den Dichter, daß er in der Konsequenz dieser Entgleisung am Ende keinen anderen Ausweg finden kann, als Werner, wie es prophezeit war, erblinden zu lassen.

Digitized by Google

der neuen markgräflichen Keuschheitskommission erscheint. Der glatzköpfige Markgraf ist ein kleiner Sonnenkönig: „L'état c'est moi." Er hat sich viel amüsiert, zu viel. Da ließ er auch die Leute des Ammentales in ihrer Fröhlichkeit ungeschoren. Jetzt besitzt er eine junge Gemahlin und gebraucht vergebens ein Wunderelixier „Morgenrot". Weil er verdrießlich und ohne Leibeserben ist, sollen seine Untertanen sich auch nicht freuen. Eine mönchsstrenge Lebensordnung zieht — zum Scheine — am Hofe ein und den Bewohnern des Ammentales verkündigt der Erlaß, daß jede uneheliche Geburt fortan mit Todesstrafe geahndet werden wird. Der junge Ammenkönig Hans nimmt sich seiner Schutzbefohlenen an, da faßt man ihn und steckt ihn unter die Soldaten. Zu seiner Besserung reiht man Jung-Hans in die Leibwache ein, in das Korps erlesener Soldatengreise. Aber im Schlosse, wo die junge, lebensprühende Markgräfin sich endlos langweilt und endlos nach den Rechten der Jugend sehnt, erregt der merkwürdige Titel des „Ammenkönigs" vielfache Bewegung. Der Name dringt auch zum Ohre der sehnsüchtigen jungen Markgräfin, die ihre Neubegier nun nimmer beherrschen kann. Sowie der

---

Ein trauriges Ende — mehr noch für Max Dreyer als für Werner. Denn Werner ist ja wohl nicht der Mann, mit dem endlich ein Dichter, der „den letzten Mut ins Freie" fände und nicht, „den Torgriff in der Hand, zurückbebte", einmal beglückend verkünden könnte, daß nicht immer der Einzelne, Höhergeartete im Kampf gegen den Zwang der Masse unterliegen muß. Dieser in seiner Liebe unklare Werner wäre anderseits auch nicht geeignet, die wahre und größte Tragik zu tragen, eine Tragik, die viel schwerer lastet, als das kurze Sterben: Erblindung der Seele, ein Leben in Unglück. So blieb vielleicht wirklich nichts anderes übrig, als ihn körperlich erblinden zu lassen. Das ist die Strafe für — Max Dreyer. Doch um Erika darf uns leid sein. Hätte sie die Kraft ihrer sieghaften Liebe auch noch in schweren Kämpfen des Gewissens bewährt, dann wäre sie wahrhaftig aus dem Stoffe, aus dem uns das Geschlecht der Freien und Starken erblühen wird. In Dreyers Schauspiel verliert sich am Ende diese Kraft vollkommen, und niemand kann sagen, wohin nun Erikas Weg führt. Im einzelnen hat das Schauspiel viel des Schönen.

Digitized by Google

trostlos-zärtliche Gemahl zu seinen Jagden verreist ist, läßt Frau Markgräfin das seltsame Ding, das vor ihren Gemächern Schildwache steht, Jung-Hans, den Ammenkönig, zu sich rufen.

Markgräfin: Weißt Du —
Hans: Was meinst Du, Durchlaucht?
Markgräfin: Weißt Du, daß wir beide was Besonderes haben?
Hans: Wir beide?
Markgräfin: Wir beide — was Gemeinsames.
Hans: Wir — Du und ich — ja, wer bin ich und was bist Du!
Markgräfin: Wie? Was? Bin ich ein Mensch oder bin ich weniger?
Hans: Nein, Durchlaucht.
Markgräfin: Und Du — bist Du ein Mensch oder bist Du mehr?
Hans: Auch nit.
Markgräfin: Doch. Du bist außerdem noch ein dummer Kerl! Aber davon abgesehen — etwas Besonderes haben wir beid'. Etwas, was sonst niemand hat hier im Schloß. Denk' nach. Hast Du's?
Hans (nach kurzem Besinnen): Ja.
Markgräfin (gespannt): Nun was?
Hans: Wir — Du und ich — wir sind hier die einzigen Jungen.
Markgräfin (verzückt): Wirklich! Das — das ist Dir auch aufgegangen! Das fühlst auch Du! Ja, wir beide haben die Jugend! Wir beide sind jung, jung, jung! Und Jugend gehört zur Jugend, nicht?

Und sie zaust den Krauskopf des Bauernburschen, und sie kosen wie Prinzessin und Hirtenknabe im Märchen. Als dann nach einigen Tagen — so erfahren wir — die Markgräfin in die Residenz zog, ist Hans über die Grenze desertiert.

Der letzte Akt spielt neun Monate später im „Tal des Lebens" —. Er beginnt mit fernen Kanonenschüssen und einer zählt: „98 — 99 — 100 — 101 — jetzt wißt Ihr's! Oder wollt Ihr's noch nicht wahr haben? Kanonen lügen niemals. Einen Prinzen haben wir!"

Eitel Freude herrscht im ganzen Lande. Am frohesten und gar übermäßig stolz aber ist dem alten Markgrafen zumute. Er kommt selbst ins Dorf, sich eine Amme zu

Digitized by Google

wählen. Aber — da meldet sich kein Mädchen, die Sittenkommission hat, so scheint es, die Brünnlein versiegen gemacht und der Markgraf gerät in Gefahr, seinen Buben mit preußischer Milch — que dieu nous préserve! — aufziehen lassen zu müssen. Wie aber nun, da der Markgraf voller Huld jeder Sünderin Verzeihung ihrer Schuld gewährt? Sieh da! Aus den Reihen der jungen Dirnen treten die Ammen vor, erst einzeln, dann mehr und mehr. Und es war doch bei Todesstrafe verboten! Aber noch einer fand sich ein. Der junge Hans. Dreiviertel Jahr war er verschollen außer Landes, und auch jetzt ist dem Fahnenflüchtling bang, und nicht froher, als er die Geburtstagsglocken hört. Ganz wunderlich stimmen ihn die! Ein köstliches Gespräch zwischen dem Markgrafen und dem Ammenkönig bringt dem Jungen den Sündenablaß und die Lisbeth als Ehefrau. Nur als der Fürst die Redewendung gebraucht: „Nichts soll Dir geschehen, nicht das geringste, so wahr ich Vater bin!" — fährt es dem Hans noch einmal in die Füße und er rennt in wildem Lauf über die preußische Grenze ... Dann findet sich alles.

Und wohlgefallen hat der lose Dichterstreich auch unserem Publikum — trotzdem es nach der Reklame der Berliner Zensur vielleicht auf ein gewichtig Literaricum vorbereitet war und nur einen Tunichtgutsprößling leichter Laune, — nur eine burschikose Bummelwitzschnurre vorgesetzt erhielt, der allerdings die Spuren eines klugen Kopfes und eines guten, im Gewagten immer noch schicklichen Geschmackes aufgeprägt sind.

Die Darstellung hatte nicht den rechten Stil und nicht das rechte Tempo. Doch war Willy de Grach ein entzückend junger Ammenkönig, lieb und dumm, und bei den späteren Aufführungen, nach Überwindung einer Fehlbesetzung, Annie Sikora eine ebenso jung-echte Markgräfin, so daß diesem gleichsam aus dem Blütenschnee der Jugend geborenen Paare die hohe Moral den Generalpardon nicht weigern konnte.

Digitized by Google

Georg Engel.

„Über den Wassern."

Drama in drei Aufzügen. — 19. Oktober 1902.

Georg Engels feines und innerliches Drama „Über den Wassern" kann in Österreich nicht den großen Berliner Erfolg finden. Sublime religiöse Fragen wecken bei den meisten gebildeten Österreichern kein starkes Interesse. Dieser österreichische Indifferentismus ist nicht immer erhaben, er ist bei den Halbgebildeten vor allem ein Wahrzeichen der Oberflächlichkeit. Er hat auch zur Folge, daß im Theater viele Zuschauer gar nicht darüber nachdenken mögen, ob denn überhaupt ein religiöses oder nicht vielmehr ein allgemein-menschliches Thema in religiösem Gewande die Seele des Dramas ist. Für den Dichter hatte die Glaubenswelt seines Pastors Holm nur den Wert, aus diesen Verhältnissen Kampf und Leiden zu entwickeln. Das Rein-Menschliche, die psychologische Motivierung — mit Ausnahme vielleicht einer einzigen, später näher zu bezeichnenden Wendung im zweiten Akte — ist neben dem Stimmungsgehalte das Kostbare des Schauspieles. Die Schwächen des Werkes äußern sich in der Breite der Entwicklungsphasen, die wir nur dann gerne ertrügen, wenn die Wiederholungen und Dehnungen uns stets Vertiefungen brächten, und in einer gewissen theatralischen Naivetät, durch deren Verschulden wir das, was geschehen wird, immer vorzeitig wissen.

's ist wie die Sintflut. Seit vielen Tagen strömt der Regen, peitscht der Sturm die See auf. Das Uferland ist

Digitized by Google

überschwemmt, das Dorf bedroht. Dorf Steinloch auf der Darsthalbinsel in Pommern. Der neue Pastor läßt von den Bewohnern, armen Fischersleuten, Dämme bauen — Tag und Nacht — mit seinem heftigen Eifer allen in aufreibender Mühe voran. Er will ja helfen, retten, der neue Pastor Holm; mit seiner harten, inbrünstigen Energie die Leute von Steinloch vor der Sintflut des Meeres retten, wie vor der der Sünden, vor Trunksucht und Unzucht.

Weil die Fischer von Steinloch ein gar zu gottloses Leben führten, deshalb ist der alte Pfarrer Sievert vom Konsistorium jetzt abgesetzt worden. Für einen strengen Vogt des Herrn hatte er nicht die rechte Art. Wäre auch viel lieber Musiker als Pastor geworden. Als er vor dreißig Jahren in diese Weltabgeschiedenheit kam, da war wohl auch er voll strammer kirchlicher Vorsätze. Allmählich drückte ihn die völlige Einsamkeit hinab zu den liederlichen Leuten, er fand nicht mehr zurück zur Höhe. Sein Lebenswandel gab Ärgernis, endlich wurde er gemaßregelt und morgen soll er fort — in die fremde Welt. Schwer fällt ihm der Abschied; denn er ist, wie es doch eigentlich der Pastor sein soll, mit der Scholle und den Leuten verwachsen. Er versteht das arme Volk und es liebt ihn, während es die harte Hand des neuen Herrn haßt. Und wenn der junge Priester in all dem prunkenden Starrsinn seiner Tugend dem verbummelten Gottesknechte die Strafe des Himmels predigt, da fühlt unser Christentum mit dem alten Sünder, der schlicht und ruhig sein Erbteil menschlicher Schwäche trägt. Er war sich wohl in seinem milden Herzen gar niemals recht bewußt, wie sehr seine Herde verwilderte. Ob der Eiferer sie gottgefällig machen wird?

Es kommt Einer, der das Herz der beiden Männer auf die untrüglichste Probe stellt: der Tod. Die Elemente reißen den fast vollendeten Dammbau Pastor Holms nieder, und in kurzen Augenblicken verschlingen die Fluten das ganze Dorf mit allen Bewohnern. Nur Pfarrhaus und Kirche auf dem kleinen Hügel stehen noch, um ihre allein lebenden Insassen gurgelt und steigt höher und höher das

Digitized by Google

nasse Grab. Das erste Werk des jungen Gotteseiferers mißlang. Noch erblickt er der Vorsehung läuternde Strafgewalt in dem Entsetzlichen. Doch der Tod, der die Sünder vertilgte, tritt auch an ihn heran; und mit dem Tode im Bunde ein sündiges Weib.

Auf der Insel der Verlorenen hat sich zufällig außer den beiden Pastoren und dem kleinen Gesinde auch Stine Kos geborgen. Sie war gekommen, um für ihre Mutter ein christliches Begräbnis zu erwirken. Der alte abgesetzte Priester, der dem geächteten jungen Weibe mit verzeihender Güte begegnet, hat nichts mehr zu bewilligen, der junge Zelot weist den christlichen Dienst in zorniger Schroffheit ab. Denn Stine Kos ist schlecht, ist eine öffentliche Dirne, und die Mutter, deren Leiche er die Einsegnung verweigert, hat das eigene Kind verkuppelt. Der heilige Mann verbietet der Sünderin, sein reines Haus zu entweihen. Er will sie fortstoßen in die Nacht — sie aber muß bleiben, denn nun liegt nur mehr Wasser um das Haus.

So teilt die Verworfene die Stunden der letzten Vorbereitung mit dem Manne, der sie verachtet, den sie haßt. Wie freut sie sich der wilden Rache, ihn im Tode beben zu sehen, als seine schimpfliche Genossin sein Sterben entheiligen zu können! So bedeutend ist die Leidenschaft des Weibes, daß keine Todesfurcht Raum hat und ihr die Minute der Genugtuung Leben und Ewigkeit aufwiegt. Hat sie doch dieser Mann, schon als er das erste Mal ihrer ansichtig wurde, furchtbarer mit seinem Abscheu mißhandelt als alles Unglück des Lebens. Warum aber nur hatte gerade dieser Unnahbare die Macht, sie so zu treffen? Warum? Wir denken der Magdalenen-Legende, dieser heiligsten Wandlung durch die Liebe ..... In der zarten, schweigsamen Läuterung Stines, in dem, was ungesprochen und kaum geahnt bleibt und doch machtvoll entscheidet, fühlen wir am Ende, nach mancherlei Verwirrung, die Klarheit, die poetische Fülle der Dichtung.

Wie sie da auf dem kleinen Fleckchen Erde so eng zueinander gestellt werden, die feindlichen Menschen, werden

Digitized by Google

sie für uns durchsichtig und plastisch. Nicht bis zur anwidernden Feigheit, aber doch bis zur allgemeinen Schwäche sinkt der starke Gottesmann in der Angst vor dem Tode herab, und wir erlauschen es, daß seine unruhigen blassen Lippen, als er Stärkung im heiligen Buche suchte, ein unbedachtes „Nur Worte — Worte!" murmeln. So stark ist aber doch sein frommer Wille, daß er, erschöpft, verdürstend, verschmachtend, in der Kirche den Wein aus den heiligen Gefäßen verschmäht. Fast ruhig sieht der alte Priester dem Abschlusse eines verfehlten Lebens entgegen, und das junge Weib begehrt nach dem Rächer Tod. Der aber versäumt die Rache und bietet die Versöhnung im Liebesopfer.

Der alte abgesetzte Pastor spricht aus einem Herzen, das den barmherzigen Christ kennt, dem jungen Glaubenshelden innig zu, die Sterbestunde einem heiligen Werke zu weihen, die wilde, trotzige Seele Stines zu retten. Hart lehnt Holm in dieser Szene, die zu den wirksamsten des Schauspieles gehört, jede Berührung mit dem lasterhaften Weibe ab. Er will seine letzte Lebensfrist sich nicht „beschmutzen". Wir fragen nun allerdings zweifelnd, ob dieser dem Dramatiker notwendige Egoismus, der allen Lehren der Charitas trotzt, noch als Frucht der Seminarerziehung — in so abstoßender Form meine ich — glaubwürdig ist? Die Begräbnisverweigerung ist ja ein aus dem Alltag gehaltes Beispiel unter vielen, und auch der Priester, der die Strafe der Hölle statt der Verzeihung des gütigen Gottes predigt, eine leider häufige Erscheinung, — wenn wir ihn auch meistens im katholischen Talare finden. Aber schon die Standesregel gebietet den Versuch der Bekehrung. Dann mißlang dem Dichter auch die beabsichtigte feine Wirkung, den Sinn des Zeloten durch ein schlichtes Wort aus Volksmund beugen zu lassen. Was die alte Haushälterin spricht, müßte mächtiger vom Herzen kommen, und der vorausgegangene erfolglose Versuch des alten Pastors dogmatischer und weniger herzlich sein, damit diese Wendung verständlich wäre. Allerdings — viel kann die Darstellung verdunkeln; und der Schauspielerin, die die Haushälterin

Digitized by Google

gab, war gar keine Gewalt über unser Mitgefühl verliehen.

Endlich spricht Pastor Holm mit Stine Kos. Seine Worte sind der hastige Tribut an die Pflicht, und dem hellen Empfinden des Weibes ist es klar, daß nur eigene Todesfurcht den hochmütigen Feind zum gottgefälligen Opfer zwingt. Wie aber einmal, geweckt durch Stines Todesbereitschaft, ein leiser Ton des Mitgefühles in seinen Worten anklingt, da schmilzt Stines Trotz, ihr Haß, da hat er die Macht über sie und unwillkürlich öffnen sich ihre Lippen zu einer — katholischen Beichte. Ihm lügt sie nicht! Sie gesteht die Schlechtigkeit der Mutter und verhehlt nicht, wie sie selbst aus Lust am Laster an Seele und Leib verworfen wurde. Noch einmal stößt sie der „Heilige" hinweg! Aber sie wirft sich vor ihm auf die Erde. Nach dem Jenseits fragt sie nicht, seine Verzeihung erfleht sie. Er glaubt ihr nicht ... Die ersten Wogen spritzen durch das Fenster ... Er könnte ihr nur glauben, wenn sie — in der Aufregung und Todesangst der Stunde spricht er es halb nur aus — sich einer selbstlosen, opferfreudigen Tat fähig zeigte ...

Ist dieses Wort noch der Wunsch einer selbstlosen Reinheit? Dachte die menschliche Schwachheit nicht, planlos freilich, egoistisch an rettende Hilfe? Das sündige Weib aber ist gereinigt. In der dämmerigen Kirche, nach dem Einsturz des Pfarrhauses das letzte Asyl, pflegt sie, wie die büßende Magdalena den Herrn Jesus, mit heiliger Hingebung den einst Gehaßten. Das Wunder naht! Fern in der See treibt zwischen Klippen ein menschenleerer Kahn. Wer ihn holen könnte, brächte in äußerster Not die Rettung. Stine Kos springt ohne Wort und Abschied ins Meer und — geht zugrunde. Das Opfer war zwecklos, wäre es auch im Gelingen gewesen, denn schon hört man die Rufe der Hilfe bringenden Fischer des Nachbardorfes. Zwecklos? O nein! Es war die erlösende, die befreiende Tat. Nun muß er an sie glauben, der heilige Mann. Aber dieser Glaube ist auch das Bewußtsein seiner Schuld. War er der Reine,

Digitized by Google

der Selbstlose? Seine Worte haben Stine in den Opfertod gejagt, — seine von der eigenen Not und Schwäche eingegebenen Worte ... Er ist der Besiegte. Dieses Bewußtsein ist tödliche Strafe.

„Über den Wassern" ist mehr als eine Wirklichkeits-, und ist keine Tendenzdichtung. Das Magdalenentum ist der schöne Gedanke des Dramas. Mit ihm erhebt es sich — trotz der offenkundigen Mängel — über die vielfachen dramatischen Ausgestaltungen des Priester-Konfliktes, die wie Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld", Richard Vossens „Die neue Zeit", Halbes „Jugend" das Thema polemisch benutzen. Einschläge dieser und anderer fremder Dichtungen (vielleicht auch von Zolas Erzählung „Das Wasser steigt") mindern die Eigenart nicht, die sich überdies in der schmucklosen Konsequenz der Charakteristik bewährt.

Digitized by Google

Hermann Faber.

„Ewige Liebe."

Schauspiel in drei Akten. — 21. Oktober 1898.

„Du nimmst die ewige Liebe mit — und
Du läßt sie da!"

Sieben graue Jahre hat Marthe Dornach in Geduld und Treue gewartet, daß ihr Verlobter Amt und Stellung erlange. Ihre frische Jugend ist verblüht. Da nun Walter Schubart endlich ans Ziel kommt und Lehrer am Gymnasium der kleinen Stadt werden soll, tritt ein Neues in sein Leben, ein glücksprühendes, jugendglühendes Geschöpf, und mit dem Mädchen die brennende und begehrende Leidenschaft, die jene blasse Studentenliebe aus seinem Herzen drängt und für Marthe, die Braut, nichts mehr übrig läßt, als das quälende Pflichtgefühl des durch sein Wort gebundenen Mannes und ein „so unsäglich großes, wehes Mitleid, daß es ihm die Brust sprengt".

Aus diesem Stoffe hätte ein Dichter, ich meine: ein Seelenentdecker, Bedeutendes schaffen können. Der schwere Konflikt in der Brust des Ehrenmannes, der sein Wort einlösen will und der sich durch die hingebungsvolle, vertrauensselige Liebe seiner armen Braut Marthe doppelt gebunden fühlt, der aber davor zurückschreckt, an sich selbst und gerade an der Braut zum Verbrecher zu werden: an sich selbst, da er sein Glück töten, an der anderen, da er sie, den Ehebruch im Herzen, zum Altare führen soll, — dieser grübelnde Konflikt ist eines Dichters wert. Eine stark

Digitized by Google

empfindende Natur wird ihn mit dem Siege der Leidenschaft zu lösen wissen. So breit uns Hauptmann das Zuständliche seiner schwachen Helden schildert, er bleibt doch dabei nicht stehen; diese Menschen tun doch etwas, sie erfüllen ihr Los, und dadurch werden sie erst vollwertig, dadurch erlangt der Dramatiker über sie ein gutes Recht. Faber steht dem seelischen Konflikte seines Walter Schubart hilflos gegenüber. Herr Walter verzögert zwar, die Eheringe in der Tasche, seine Brautfahrt, er läßt sich von Klärchen, das ihn mit dem skrupellosen Instinkte der erst zwanzigjährigen Freiherrin der Kunst in die schönen Arme preßt, zur tatsächlichen Treulosigkeit für die Dauer eines Monats verleiten, schwankt aber selbst in den Entzückungen der freien Liebe zwischen Pflicht und Pflicht. Er kommt erst dann zum augenblicklichen Entschlusse, bei Klärchen zu bleiben, als Marthe, die tiefgekränkte Braut, in einer Wallung eifersüchtigen Zornes ihn des Verlöbnisses nicht entbindet und ihn damit reizt. Nun ist just zur rechten Zeit Klärchen als Geigenfee berühmt geworden, und da sie nicht daran denkt, im kleinen Städtchen an der Seite des Philisters zu versauern, und Schubart zur freien Liebe nicht geboren ist, so gehen die beiden recht unvermittelt auseinander. „Dein Liebchen", sagt Klärchen in der Abschiedsstunde, „konnt' ich ganz gut sein. Ja? Konnt' ich? Aber deine Frau Ehegemahlin? (Sie schüttelt den Kopf.) Walter! Da wüßt' ich dir eine viel bessere!" Es ist möglich, — das Stück schließt da und wir wissen es nicht — daß die „seelengute" Marthe den ans Trockene gesetzten Mann wieder in Gnaden aufnimmt; er wird gewiß bereit sein! Denn diese halbe, gänzlich uninteressante Natur ist ja nur gegen ihren Willen durch die sinnliche Erregung, der jeder willensschwache, aber sonst gesunde Mensch verfällt, in einen flüchtigen Roman hineingezogen worden. Schubart spielt in diesem Romane eine traurige oder, wenn man will, komische Figur. Sein ihm zugeflogenes Erlebnis wird durch den alltäglichen Menschen alltäglich. Dadurch wird das Problem des Stückes nach der einen Seite verpfuscht.

Digitized by Google

Das Klärchen freilich, das hat schon Natur! Es ist nicht bloß Ironie, daß der Dichter die kurze erste Liebe des Mädchens „ewige" Liebe nennt. Gerade weil sie in Schmerzen zur rechten Zeit abbricht, bleibt diese Liebe ewig. Sonst würde sie — zwischen diesen minderwertigen Menschen — gewiß nicht lange dauern. Walter Schubart war nur der Erste, nicht der Rechte für das Klärchen. Wäre er der Rechte gewesen, sie hätte um seinetwillen Kunst und Schuld vergessen! So bleibt ihr die Illusion dieser Liebe fürs Leben und ein besonderer Segen: „Ich hab' meine Geige mit Tränen getauft, das gibt ihr erst den rechten Ton." Freilich ist das alles nur möglich, weil Klärchen zur Zeit ihrer Liebe noch 'ne rechte — Gans war. Wäre sie reifer gewesen, sie hätte den charakterlosen, der großen Liebe unfähigen Walter Schubart nicht geliebt. Und wäre Schubart ein wahrer Liebe fähiger Vollmensch, so müßte Klärchen grundschlecht sein, um so an ihm zu handeln, wie sie tut. Die „Geigentaufe mit Tränen", das ist ja ein recht schönes Wort! Aber sich die Kunst — oder die Eitelkeit — mit den Tränen, mit dem Herzblute eines anderen Menschen, den man lieb hat, taufen zu lassen, das ist nur häßlich.

Zum Meister wurde der Dichter auch an Klärchen nicht. Das Kind, das uns zwei Akte lang als unreifes frisches Blut in seiner fröhlichen Begehrlichkeit wohlgefällt, nimmt im letzten Akte eine philosophische Brille auf die Nase, die ihm abgeschmackt zu Gesicht steht. Das dumme Ding, das genial geigt und sich lachend hingibt, theoretisiert über das freie Recht seiner Persönlichkeit! Viel besser sind Faber die konventionellen Figuren gelungen, besonders die abgebrauchten Vertreter der herkömmlichen Moral, hier durch ein provinziales Ehepaar eingeführt: Der Mann, der die Leidenschaft für eine Gemeinheit erklärt, weil Schubart sich offen zu seiner Liebe bekennt, der es aber vollkommen korrekt findet, sich im Schmutze heimlicher Sünden zu wälzen und Maitressen auszuhalten; die Frau, die alles weiß und duldet. Die Figuren sind bekannt bis zu den Wen-

Digitized by Google

dungen ihrer kleinstädtischen Gespräche. An ihnen zeigt Faber eine beachtenswerte Geschicklichkeit, gute Theaterwirkungen zu erzielen. Die szenische Fügung, die nur im letzten Akte entgleist, wo der Verfasser mit den gröbsten Unwahrscheinlichkeiten arbeitet (es sei auf die bei den Haaren herbeigezogene Begegnung der Nebenbuhlerinnen hingewiesen), ist im ganzen nicht übel.

Weitaus den größten Spielraum hat Faber dem alten Künstlervagabunden Führing, einem sauertöpfischen Pechvogel von goldenem Gemüte, eingeräumt. Die Wahlverwandtschaft mit Hauptmanns „Collegen Crampton“ springt sofort in die Augen. Aber der Unterschied ist kaum geringer als der zwischen einem echten Rubens und der Kopie eines Schülers der Akademie. Bis ins Kleine folgt Faber dem schlesischen Meister. Sogar die tiefergreifende Szene, da Crampton vom ordinären Kneipenwirt zum Spaß der rohen Gesellen freigehalten wird, ist hier ganz überflüssigerweise in der Atmosphäre einer Schutzmannwohnung nachgezeichnet. Crampton und Führing sind Revolutionäre gegen die Zünftler in der Kunst; während aber Crampton als echter Mensch tragisch an sich selbst verkommt, ist Führing nur ein Opfer der Umstände. Immerhin verriet bei der Zeichnung dieses Kopfes der Kopist eine geübte Hand; die Figur des Führing steht nur durch den Zufall, daß Führing Klärchens Geigenlehrer ist, mit dem Stücke in loser Verbindung. Schwerlich ist jemals eine der Handlung des Dramas fernstehende Episode so ausgenutzt worden!

Das Schauspiel fand Beifall.

Digitized by Google

Ludwig Fulda.

„Jugendfreunde."

Luſtſpiel in vier Aufzügen. — 29. April 1898.

Man tut ſich und Fulda Unrecht, wenn man über dem Literaten den Unterhaltungsſchriftſteller vergißt. Dort, im Vorhofe der Kunſt, ſteht Fulda höher als im Tempel, wo nach der Meinung, nach der Perſönlichkeit gefragt wird. Meinungen hat Ludwig Fulda vielerlei, gewöhnlich die des Tages. Als noch die Franzoſen auf den deutſchen Bühnen herrſchten, ſchrieb Fulda gefällige Luſtſpiele in franzöſiſchem Stile. Der ſozialen Dramatik leiſtete er mit dem Streikſchauſpiele „Das verlorene Paradies" Gefolgſchaft, Ibſens Kampfrufe für das Recht der Individualität der Frau mit dem Schauſpiele „Die Sklavin". Es kamen die dramatiſchen Märchen in Mode und Fulda ſchrieb den „Talisman". Die Reaktion gegen Ibſen fand auch Fulda nicht auf der Ofenbank; flugs machte er ein ſatiriſches Luſtſpiel „Die Kameraden". Die falſche Renaiſſance der Schönthan und Kadelburg begeiſterte Fulda zu dem Reimluſtſpiele „Die Zwillingsſchweſter". Höher ſteht ſein Renaiſſanceſchauſpiel „Novella Andrea". Wer ſo in allen Satteln gerecht iſt, von dem glaubt man nie, daß er ſein eigenes Pferd reitet. Fuldas dichteriſche Überzeugung, Fuldas Perſönlichkeit iſt das Geheimnis des Vielgewandten. Nur in einem iſt er ſich treu: er erſchreckt vor keiner Größe und keinem Ernſte, er macht aus dem Holze gigantiſcher Urwaldbäume zierliche Nippesſächelchen und aus der ſozialen

Digitized by Google

Frage — Salonlustspiele; stets gefällig, stets mit Geschmack, „populär" für das sattgegessene, gebildete Bürgertum. Nimmt man jeden wie er ist, so begreift man, daß es nichts Törichteres gibt, als zu hadern, weil einer nicht anders ist. Man hat doch alle Ursache, Fulda für leichtverdauliche, feingeschliffene und angenehme Unterhaltung, die die meisten seiner Lustspiele bieten, erkenntlich zu sein. Nur wenn er „Höheres" wollte, wie im „Talisman", wurde er langweilig; dann mußte man auch den überspannten literarischen Ansprüchen entgegentreten, die mit ein bißchen faulem Zauber sich den Schein des Ernsthaften geben: vergoldete hohle Nüsse. Fulda ist nicht der Mann, im fremden Meere ein neues Eiland zu suchen, aber im vertrauten Wasserbecken plätschert er lustig und sicher. Gesellschaftliche Satiren erreicht sein Stift, aber nicht die große Satire der Gesellschaft.*) Ein kleinlicher Dichter im Großen, aber ein Künstler im Kleinlichen. Doch auf einem Gebiete hat Fulda echte und bleibende künstlerische Verdienste erworben:

*) Das jüngst im Berliner Deutschen Theater aufgeführte Fuldasche Schauspiel „Maskeraden" ist kein Kunstwerk, es hat sogar eine recht gewöhnliche Form. Doch gründlicher als man sonst bei diesem Schriftsteller gewohnt war, räumt ein gesunder revolutionärer Geist mit der faulen Gesellschaftsmoral auf; jener revolutionäre Geist, der allen besser gearteten Menschen innewohnt. Wieder wird die großmäulige „Tugend" mit der Maitressenwirtschaft eines Mannes, der roh und gemein das freie Recht der Liebe vergewaltigt, an den Pranger gestellt. Ein tapferes Mädchen, das nach ewiger Weibespflicht ihr Alles dem Geliebten hingab, verschmäht den Ehering, sobald es den unwürdigen Charakter des Menschen erkannt hat, und läßt sich mit Stolz von der Welt als „Gefallene" verachten, um nicht der Schmach eines verächtlichen Ehebundes zu verfallen. Und ein Mann und eine Frau, getrennt durch die unglückliche Ehe des Mannes, werden von der Menschenmeute mit allem Hussah der Verleumdung gehetzt. Der Mann entflieht. Im Auslande bricht er an den Folgen der Gemütserschütterung krank zusammen. Da erkennt seine Leidensgenossin die Pflicht der Liebe. Alle Schranken niederreißend, eilt sie zu ihm. „Sie sind beide verloren", meint jemand. „Oder gerettet!" erwidert ein anderer, „zwei freie Menschen mehr!" — Als eine Dichtung, die dem sittlichen Drange der besten Zeitgenossen entsprechen will, verdient das Stück hier Beachtung.

Digitized by Google

als dichterischer Übersetzer Molières, Beaumarchais', Rostands. Er hat uns Deutschen den Molière doppelt lieb gemacht!

Der Gefahr, mißverstanden, über- und unterschätzt zu werden, ist Fulda bei dem Lustspiele „Jugendfreunde" ausgewichen. Es ist der größte Vorzug des Stückes, daß es sich in bescheidenen Grenzen hält, nicht mehr verspricht, als es bietet: viel Scherz, einige Satire, einige Ironie, aber keine tiefere Bedeutung. Man unterhält sich aufrichtig in diesem Lustspiele und man lacht und genießt, ohne sich nachher vor dem ästhetischen Gewissen schämen zu müssen. Denn nicht ein einziges Mal springt der Dichter, der so viel Humor besitzt, daß er der ordinären Komik entbehren kann, über die Schnur nach dem nahrhaften Kartoffelfelde des Schwankes, der Posse.

In die Tiefe geht das Stück gar nicht, und das war gescheit und vorsichtig von Fulda. Man kann sie doch nicht etwa ein „Problem" nennen, diese neuartige, hübsche Abhaspelung des uralten Komödienthemas vom gebrochenen Zölibatschwure der Freunde, die in älteren Stücken allerdings gewöhnlich Pensionats-Freundinnen waren? Diese Geschichte vom Knaben Amor, der die Castore und Polluxe trennt? Vier Freunde wollten nicht heiraten, drei verloben sich und kommen gleichzeitig unter den Pantoffel, der vierte bleibt standhaft und wettert und eifert. Man will die Beziehungen aufrecht halten, den alten Junggesellenverkehr. Aber — „man kann wohl zu vieren befreundet sein, doch nicht zu sieben verheiratet." Freundschaft und Liebe — nein, Freundschaft und Ehe geraten in Harnisch. Was so allgemein verständlich ist, findet in heiterer Fassung immer Dank.

Ein neues „Problem" ist das Los des vierten, des am längsten standhaften Jugendfreundes schon gar nicht. Die Schablone heißt, ins Weibliche übersetzt, „Die bezähmte Widerspenstige". Nur ist wieder die Durchführung gar nicht schablonenhaft. Fulda stellt mit geschickter Hand gleich zwei Widerspenstige, einen Mann, der die Ehesklaven — und

Digitized by Google

ein starkgeistiges Mädchen, das die Ehesklavinnen beklagt, einander gegenüber, ein Pärchen, das in gemeinsamer Liebe zur Freiheit und Unabhängigkeit — Freiheit und Unabhängigkeit verliert. Das ist ein launiger Lustspieleinfall, der an ironischem Reize noch dadurch gewinnt, daß sich das Natürliche gerade unter dem Eindrucke von Ehezwistigkeiten vollzieht, die, wenn die Natur nicht so sicher alle Vorsätze besiegen würde, die ehefeindlichen Grundsätze wohl zu festigen geeignet wären. Die Frage, ob echte, geschlechtslose Freundschaft zwischen einem Manne und einem Weibe, nota bene: zwischen einem jungen Manne und einem jungen Weibe — auf die Dauer bestehen kann, diese von Edmondo de Amicis in einer feinsinnigen Novelle mit einem rücksichtslosen „Nein" beantwortete Frage wird auch hier wieder — gelöst.

Ganz von ferne klingt doch auch in diesem Stücke ein Teilchen der großen Zeitsorgen an: die Not der anständigen Frauen, die ihr Brot verdienen müssen und denen die Vorurteile der Gesellschaft die Arbeit verweigern. Aber Fulda ist ein Lebenskünstler, er weiß, was die Behaglichkeit seiner Bourgeoiszuseher fördert und womit er sie füglich verschonen soll. So dient denn auch seinem Lustspiele dieses ernste soziale Kapitel nur als Teppich, auf dem leichtfüßig die Amoretten tanzen. Das tröstet freilich niemanden, das bereichert uns auch nicht.

Die dramatische Fassung des Lustspieles ist nett und anmutig, der Dialog nicht übermäßig gehaltvoll, aber von Fuldascher Glätte, die Unterhaltung gerät niemals ins Stocken, die Menschen sind zwar nicht Karikaturen, aber doch Situationspuppen.

Digitized by Google

G. Giacosa.

„Traurige Liebe."

Schauspiel in drei Akten von G. Giacosa. — 2. September 1894.

Die Theaterbesucher mögen sich eines schlechten effektvollen Stückes erinnern, das Herrn Philippi zum Verfasser hatte. Es hieß „Das alte Lied" und behandelte den Alltagsehebruch. Ein braver Mann, dessen graue Haare von der Sorge und Arbeit für die Seinen zeugen, wird vom Weibe betrogen. Der Ahnungslose gelangt durch eine Reihe von Zufällen endlich zur Kenntnis der Sachlage und ersticht zum Schlusse sein in flagranti ertapptes Weib mit einem Ananasmesser. Die ungemein rohe Arbeit beißt mit allen Gewürzen.

Ich erinnere an das Machwerk, weil eine ähnliche Schauspielhandlung den Rahmen bildet, den der Inhalt einer schönen Dichtung füllt. Freilich, der Stoff ist um Jahrhunderte, vielleicht um Jahrtausende älter als beide Schauspiele, und in Dantes Versen von Francesca da Rimini erhielt die sündige Liebe schon unübertroffenen poetischen Ausdruck. Herabgedrückt zur Gemeinheit und Sensation, bildet sie den Stoff unzähliger französischer Ehebruchsdramen und deutscher Nachäffungen. Doch der Italiener Giacosa schrieb sein Schauspiel nicht, um durchaus in Ehebruch zu machen und dankbaren Absatz zu finden. Seine „Traurige Liebe" verdankt einem tiefinneren Bedürfnisse, einem dichterischen Empfangen und Gebenmüssen das Dasein, wie des Spaniers Echegaray „Galeotto". Dem

Digitized by Google

wahren Dichter ist der älteste, abgenutzteste Stoff ein noch unentweihter Tempel, in den er seine Psyche stellt. Wer erlebt, lebt es neu.

„Tristi amori“ heißt das Stück Giacosas. Recht willkürlich hat daraus der deutsche Übersetzer „Sündige Liebe“ gemacht. Daß sie sündig ist, die Liebe, die eines edlen Mannes Vertrauen täuscht, braucht kein Marktschreier und kein Plakat zu sagen. Aber Giacosa wählte nicht den leichtfertigen Ehebruch der verheirateten Dirne, nicht die wilde Woge der sinnlichen Leidenschaft. Der Dichter ist auch weder Pfaff', noch Strafrichter; er urteilt über die Geheimnisse der Natur nicht nach den kalten Paragraphen des Dogmas und des Gesetzes. Eine echte, eine tiefe, eine unendlich traurige Liebe umfängt die Herzen zweier armer Menschen, daß sie nicht anders können, als leiden, lieben, — lieben, leiden, und sie verbluten an dieser Liebe. Der pfäffische Titel des Übersetzers fälscht die Dichtung. Folgen wir ihr an den feinen Fäden ins Innere, so fühlen wir uns ganz in Mitleid eingesponnen. Aller Groll richtet sich gegen das unsäglich grausame Schicksal. Ist sie schuldig, diese junge Frau, die einst mit unerschlossenem Gemüte einem ehrenwerten Manne zum Altare gefolgt war, und dann erst die Liebe, den Beruf des Weibes, kennen lernte? Ist es Tugend, das heiligste Gefühl zu morden, die Natur zu betrügen? Und Fabricio! Zu großem Danke ist er dem guten Manne verpflichtet, dessen Weib er liebt. Das lastet furchtbar auf ihm. Aber ist er ein Räuber? Raubt er dem Gatten ein Herz, das dieser wahrhaft besessen hat? Ließe sich denn solcher Besitz, der allein rechtmäßige Besitz im Reiche der Seelen, überhaupt rauben und ist nicht jedes andere Eherecht unrechtmäßiger Besitz, auch wenn Dankesschuld und Edelmut die Kette schmieden? Man kennt die unglückliche Lebensgeschichte des Dichters Gottfried August Bürger. Er liebte Molly, die ihm geist- und seelenverwandte Schwester seiner guten Frau Dorette. An dieser mit aller Seligkeit des Himmels und aller Pein der Hölle erfüllten Liebe hat der Dichter zehn Jahre namen-

Digitized by Google

los gelitten, an ihr ist er zugrunde gegangen, ist sein Genie gestorben. Wie das Harz der wunden Tanne, entströmt der verheerende Schmerz seinen Molly-Liedern. Sie begleiten seine Tage und Nächte, sie begleiten Mollys wunderbare Treue, die sich in furchtbaren Seelenkämpfen von dem geliebten Manne oft zu lösen suchte und ihm doch ohne Wandel verfallen blieb, weil echte Liebe nicht sterben kann. Was stärker ist als wir, was unser freier Wille nicht schaffen oder bannen kann, ist nicht „Sünde". In dem schönsten der Molly-Lieder, in der „Elegie", wirft Bürger die Frage nach der Sünde auf:

„Sinnig sitz' ich oft und frage
Und erwäg' es herzlich treu
Auf des besten Wissens Wage,
Ob uns lieben Sünde sei.
Dann erkenn' ich zwar und finde
Krankheit, schwer und unheilbar;
Aber Sünde, Liebchen, Sünde
Fand ich nie, daß Krankheit war."

Eine sittlich reife Zeit wird die furchtbare Tyrannei der moralischen Vorurteile stürzen, viel Unglück und Verbrechen verhüten, die Menschen freier und glücklicher machen. Giacosa hat nicht die Kraft, an den Riegeln des Kerkers zu rütteln, nur das schwere Leiden im Kerker singt sein traurig Lied. Fabricio und Emma haben nicht die Kraft, das Schönste und Edelste, was Menschenbrust beseelen kann, im Kampfe zu verteidigen, haben nicht einmal die Kraft, es ehrlich und aufrichtig zu bekennen. Und *das*, — *das* ist ihre Schuld! Der Weg zur Freiheit kann nur gebahnt werden, wenn wir das Martyrium des aufrichtigen Bekenntnisses auf uns nehmen, Haß und Verachtung nicht scheuen und für die Ehre des Herzens Mut und Leben einsetzen.

Fabricio und Emma sündigen an sich selbst, indem sie ihr Schönstes und Heiligstes wie Diebe und Hehler verbergen, — und sie werden gerade dadurch, *nur* dadurch, an Scarli, dem vertrauensvollen Gatten schuldig. Nichts

Digitized by Google

verpflichtet ein unverdorbenes Gemüt so sehr, als das ihm entgegengebrachte blinde Vertrauen. Ein liebendes Vertrauen täuschen, das ist grausamer und schlimmer, als ein hilfloses Kind, das uns lächelnd anblickt, tückisch morden. Alle „gute Moral", alle Tugendsprüche der Mütter und Tanten schützen nach dem Vertrauensbruche nicht vor der nagenden Reue; was aber die Leute als Unmoral verdammen, das wird gut und recht, wenn es ehrlich ist wie die nie trügende Natur. Hätten Fabricio und Emma, als sie erkannten, daß sie ohne einander nicht leben können, vor Emmas Gatten das Bekenntnis abgelegt: Der Ausweg hätte sich gefunden. Denn dieser Mann ist gut und einsichtig, und die Verhältnisse des Lebens sind meist nur dann wirklich unentwirrbar, wenn Feigheit und Unaufrichtigkeit sie verwirren. Für drei hochherzige Menschen, wie Scarli, Fabricio und Emma, war kein Ziel des schönen Ausgleiches unerreichbar, wenn sie nur den Weg nicht verfehlten. Das eben ist das Furchtbare unserer ererbten, knechtischen Gesellschaftsmoral, daß sie Verwirrung und Lüge selbst in die besten Herzen säet und Vieles in Halbheit und Jammer zugrunde gehen läßt, was berufen wäre, im Lichte zu blühen. Die perverse „Moral" fördert die Lüge. „Sittlich ist, was nicht auffkommt", lautet ein witzig-scharfes Wort Max Dreyers.

Die ehrlichen Herzen und das lügenhafte Geheimnis, das ist der Konflikt, der Fabricio und Emma zum Opfer fordert. Als Scarli, der ehrenwerte Gemahl Emmas, seinem Freunde Fabricio in peinlicher Ehrenangelegenheit großmütig Hilfe bietet, da sträubt sich das Gewissen des jungen Mannes gegen die neue Dankesschuld, sträubt sich das Gewissen auch in Emma. Sie haben es ja, Fabricio und Emma, in Not und Drang die ganze Zeit hindurch erlitten, das Bewußtsein, den zärtlichsten Freund und Gatten zu betrügen. Es war die tragische Schuld Tristans und Isoldens. Der Atem der Leidenschaft, die Schleier der Wehmut, in welche diese feinfühligen Menschen gehüllt sind, bezeugen es. Nun sind sie nicht mehr imstande, den Becher der Schuld bis zur Neige zu leeren. Beide wehren sich gegen

Digitized by Google

die Großmut des Betrogenen, und weil sie es, in scheinbar so verschiedenen Lagen, aber aus genau den gleichen Beweggründen mit Worten tun, die übereinklingen, als hätte Verabredung stattgefunden, so verraten sie sich. Die Entdeckungsszene ist psychologisch fein. Für die Gefühlssaite des Dichters sind die satten Mollklänge des Abschiedes der sündig Liebenden bezeichnend. Seufzer und kurze, gestoßene Worte und — welch ein Gedicht! Der Dialog hat Atmosphäre. Die Lösung des Schauspieles ist leider problematischer als der Konflikt. Wir haben es mit tief und leidenschaftlich fühlenden Menschen zu tun, denen aber keine starke Initiative eigen ist. Immer schwanken sie zwischen Wille und Tat. Daß Scarli, der betrogene Gatte, den nutzlosen und daher törichten Skandal eines Mordes oder Selbstmordes nicht begehen würde, daran war nicht zu zweifeln. Er erwartet, daß Emma mit Fabricio fliehen werde. Die unglückliche Frau — bleibt. Im Elend will sie büßen. „Man schleppt es verzweiflungsvoll bis zum Ende mit sich." Der Einwand ist berechtigt, daß diese theoretisch gefundene Lösung undurchführbar ist. Naturen edlerer Art ertragen es nicht, die Reue durch die täglich vermehrte Schuld des weiteren Zusammenlebens zu nähren. Und eine neue Schuld hat die Büßende zu tragen: Ihr Leid — und wäre es ein langsames Vergehen — mag sie als Sühne auf sich nehmen. Aber kann, darf sie es verantworten, daß Fabricio, fern von ihr, elend zugrunde geht?!

Der Gatte Scarli war im charakteristischen Spiele Richard Wirths der Wurf eines sicheren Talentes. Voll angenehmer Natürlichkeit und ernsten Adels in den einleitenden Szenen, verstandesklar in der Erkennungsszene und gewaltig im Toben des Schmerzes, gab sich uns das Bild der Vollnatur. Nelly Hönigswald verlieh der Emma den eigenartigen Grundzug der liebenden Büßerin.

Digitized by Google

Maxim Gorki.

„Nachtasyl."

Szenen aus der Tiefe in vier Akten. — 30. April 1903.

Alles, was „dabei gewesen sein muß", ist im Theater. Auch viele Männer mit ernster Gesinnung und ihrer mehr noch mit leidenschaftlicher Empfänglichkeit für das Werk des Proletarierdichters. Frenetischer Beifall, zorniges Zischen. Dröhnend siegt der Beifall, der Vorhang hebt sich wieder und wieder. Ach, wie wenig entscheidet dieser Kampf! Wie gleichgiltig sind Wunsch und Gegenwunsch für eine Notwendigkeit! „Aus den Tiefen" des Volkes mußte ein grausames Werk wie Gorkis „Nachtasyl" entstehen, und die in der Tiefe schmachten und verkommen, tragen so wenig die ästhetische Verantwortung, wie ihr getreuer Dichter. Klagt andere an!

Die Augen zudrücken vor dem, was einmal jammervolle Wahrheit ist in Gottes gepriesener schöner Welt?! Weil es kein Mittel gibt, weder die Feder des Zeitungsschreibers, noch die Stimme des Volksredners, das der Bühne an Macht annähernd gleichkäme, schon darum ist die soziale Hilfe der Bühne eine Notwendigkeit.

Zwei große Gedanken beherrschen Gorkis Nachtstück: Der Mensch, auch der elendeste, verkommenste, kann ohne ein Schimmerchen Illussion nicht leben — und der Mensch soll frei sein, frei in seiner inneren Welt wenigstens, wenn ihn die äußere knechtet.

Gorkis große barmherzige Seele schmachtet im russischen Kerker.*) Der schließt uns von ihr ab, hindert sie,

*) Im Januar 1905, anläßlich der Petersburger Unruhen, ist der Dichter Maxim Gorki in der Peter-Pauls-Festung eingekerkert worden.

Digitized by Google

zu freier Höhe aufzusteigen. Über der Kellerhöhle des Schauspieles brütet die dumpfe Hoffnungslosigkeit des russischen Volkes. Kein Ausgang, keine Befreiung! In der Elendsgemeinde des „Nachtasyls" glimmt wohl eine Weile das tröstliche Licht des Pilgers Luka, doch es muß verlöschen. Als der gute Geist entweicht, hat er nichts ausgerichtet, als einer Sterbenden die letzte Stunde versüßt und unbestimmte Hoffnungen geweckt, die in Verbrechen, mutloser Resignation und Selbstmord alsbald wieder untergehen. „Hat alle gelockt ... irgend wohin ... und wußte selber den Weg nicht," spricht ihm einer den Nachruf. Seinem Volke ist Gorki ein Wegsucher; uns rührt sein heiliges Mitleid.

Und nun künstlerisch betrachtet. Da höre ich schon rechts die Hammelglocke „naturalistisch", links die Hammelglocke „Elendstragödie" schellen. Fehlte nur noch, daß einer über die „Verirrungen der Modernen" durch Gegenhalt von Gorkis „Nachtasyl" und Goethes „Iphygenie" predigte! „Elendstragödie"! Schließlich ergeht es in jeder Tragödie mindestens einem recht elend, ob er nun im schmutzigen Hofe erschlagen wird oder mit idealem Lächeln in den Heldentod zieht, wie Theodor Körners Nikolaus Zrinyi. „Grell und kraß" sei Gorkis Schauspiel. Gewiß, grell und kraß, wie eine bestimmte Wirklichkeit. Aber dieses „grell und kraß" gewinnt im Munde des Theaterzuschauers eine andere Bedeutung, es involviert den Vorwurf, der Dichter habe, um höhere geistige Wirkungen durch starke Nervenreizungen zu ersetzen, grausame Effekte zusammengetragen. Jeder Atemzug, den wir in der stickigen Atmosphäre des „Nachtasyls" machen, beweist, daß diese Annahme falsch ist. Jedes greuliche Wort, jedes von Laster und Entbehrung zerstörte Menschenantlitz! Wer kennt dazulande die russischen Elendsbrüder aus eigener Erfahrung? Gleichviel. Beide Hände legen wir dafür ins Feuer: hier, in Gorkis Dichtung, hier sind sie. Es gibt eine innere Wahrheit der Darstellung, die keinen Zweifel an der Genauigkeit duldet. Grell und kraß ist die Not dieser Menschen. So echt, wie nur immer die menschliche

Digitized by Google

Tiernatur, wenn in der Fäulnis die Tünche der Kultur von ihr abgefallen ist. Schlimmeres ereignet sich übrigens auch im „Nachtasyl“ nicht, als die gräßliche Blendung des kleinen Prinzen in Shakespeares „König Johann“ oder die Szene in „Lear“, wo dem alten Gloster beide Augen mit dem Stiefelabsatz ausgetreten werden.

Neben der Milde des Weisen ist es die schonungslose Schärfe des Schilderers, die Gorkis Ruhm geschaffen hat. In dem Ausgleich dieser scheinbaren Gegensätze, die in der Tat eine Einheit bilden, ist er mit manchem russischen Dichter, vor allem mit Dostojewski und Tolstoi, verwandt. Nur daß er und Tschechow, die beiden jüngsten Großen, die selbst „den Tiefen des Lebens“ entstiegen sind, die irdische Unterwelt am genauesten kennen. Die beängstigend treue Wiedergabe des Zuständlichen ist beinahe das Um und Auf in den Bühnenbildern des „Nachtasyls“. Dramatische Elemente hat nur einer von den vier Akten. Im dritten Akte führen die Geister der Ruchlosigkeit einen wilden, zerschmetternden Kampf gegen die letzten Versuche der moralischen Selbstrettung der Verstoßenen. Es sträuben sich unsere Haare, wie das arme Mädchen Natascha von der bestialischen eifersüchtigen Schwester unter gräßlichem Schreien fast zu Tode mißhandelt, mit siedendem Wasser verbrüht wird. Es gerinnt uns das Blut beim Totschlage im engen Hofe und bei all den entsetzlichen Roheiten. Dramatische Kraft, echt und groß, hat der Schluß dieses Aktes, da die bejammernswerte Natascha den Betrug zu erkennen glaubt, den die Liebe, ihre einzige Hoffnung, an ihr verübt habe, und da Natascha nun sich, ihren wunden Leib und ihre sterbende Seele, ihr ganzes Schicksal der rettungslosen Verzweiflung hingibt. So stark ist hier der Herzschlag des Dramas, daß wir uns erst recht bewußt werden, wie sehr im übrigen die dramatische Kraft Gorkis versagte. Der empfindliche Fehler des Stückes ist dessen vollkommene Auflösung in lose Bilder, und von den typischen Gestalten hält schließlich keine das persönliche Interesse für sich fest. Bezeichnenderweise sind im letzten Akte schon alle Personen, die einigermaßen uns

Digitized by Google

nähergetreten waren, verschwunden. Dieser Schlußakt ist ganz und gar nur mehr ein Ausklingen des Zuständlichen, ein trostloses Verklingen der Idee. Und da möchte ich es, bei aller Einsicht von der inneren Notwendigkeit dieses Aktes, bei aller Erschütterung durch Elend und Mitleid und die Kunst des Dichters, doch eine blinde Überschätzung Gorkis nennen, daß man auch seinen Mangel zu einer Tugend zu machen sucht. Wäre sein dramatischer Atem, der einmal im dritten Akte Bewegung in die Materie bringt, dauerhafter und stärker, um wie viel größer noch müßte die Macht des Erzählers sein!

Der Blick in die schmutzige Kellerstube mit ihren Pritschen und Laken, mit dem spärlichen Lichte bei Tage und bei Nacht, in diesen Raum der Verdammten, in dem Männer und Weiber, Gesunde und Kranke, Sterbende, ja auch Tote liegen, läßt es wissen, ehe es ausgesprochen wird: „Ein Leben, sag' ich dir — heulen könnte man schon vom frühen Morgen an!" Da spielt sich das große Einerlei des Elends in hundertfältigen Varianten ab. Die Luft ist geschwängert von Roheit und Alkohol — und doch erzittert sie immer wieder leise von Seufzern der Sehnsucht. Ererbtes und erworbenes Elend, nichts als Elend. Was Anna, die Frau des Schlossers, von ihrem Manne zu Tode mißhandelt, deren naturwahres Sterben an der Schwindsucht, ein Sterben, mitten unter tobendem Zank und zynischer Gemeinheit, uns zwei Akte lang peinigt, sagt, das könnte als „Hausfegen" über der Tür der Elendshöhle stehen: „Ich kann mich nicht erinnern, wann ich 'mal satt war. Mit Zittern und Zagen hab' ich jedes Stückchen Brot gegessen. Gebebt hab' ich ewig und mich geängstigt .... Mein Leben lang bin ich in Lumpen gegangen ... mein ganzes, unglückliches Leben lang ... Warum das alles?"

Es gibt neben denen, die die Geburt dem Laster und Elende zuwarf, neben dem Diebe, dem Sohne des Zuchthäuslers, dessen besseres Wollen an dem ererbten Triebe zerbricht, neben der ruchlosen weiblichen Bestie Wassilissa, dem meuchelmörderischen Weibe des Herbergsvaters, der

Digitized by Google

auch ein Auswurf der Menschheit ist — immerhin noch andere in der Gesellschaft, die aus besseren Tagen in die Tiefe stürzten. Da ist der rohe, nutzlos arbeitsame Schlosser. Da ist der Schauspieler, dessen Organismus, dessen Ideal im Gifte des Alkohols zugrunde ging. Da ist der Baron, der unter seidenen Decken schlief und jetzt auf allen Vieren hopsen und wie ein Hund bellen muß, soll er zum Lohne einen Schluck Schnaps erhalten. Das ganze Rachegefühl des Proletariers gegen den Adelsstand tobt sich in dieser schamlosen Entwürdigung des Menschen aus — und um so schrecklicher, als dem blauen Blute noch die Reflexäußerungen seiner Rasse eigen sind; „'s ist mit dem Herrentum wie mit den Pocken; der Mensch übersteht's, aber die Narben bleiben . . ." Gorki ist Satiriker. Im „Nachtasyl" schwirrt der Bogen, in den „Kleinbürgern" fliegen die Pfeile.

Und was ergreift uns bei so viel abstoßendem Ekel doch so wunderbar? Die trostlose Verkommenheit dieser Menschen? O nein! Aber eine Wahrheit. „Was heißt Wahrheit? Der Mensch ist die Wahrheit." Und was ist der Mensch? Ein Fremder hier und dort, halb von dieser, halb von jener Welt, ein Sehnsüchtiger. Die Krücke seiner Wahrheit ist die Lüge, ist die Illusion. Nur der Stärkste — und kommt er jemals, dieser „Tüchtigste" Friedrich Nietzsches? — braucht die schöne Lüge, die Religion der Knechte und der Herren, nicht. Diese Elenden im „Nachtasyl" klammern ihr bißchen besseres Menschentum an ein Restchen Illusion. Das ist das Ergreifende. Der Tartar flüchtet im Korangebete in den Himmel, an den er glaubt; die Dirne Nastja schwärmt in Romanen von reinerer Liebe; Satin berauscht sich an den Wortetrümmern seiner vertrunkenen Bildung; der Baron hält in dämmerigem Bewußtsein an dem Stolze seines Blutes fest; der Dieb träumt von einem ehrlichen Leben in der Fremde, die sterbende Anna von einem Paradies der Ruhe, ohne Qual und Hunger, vom Tode ohne Auferstehung. Nur einer ist so ausgebrannt, daß er selbst sein Lieblingsgedicht

Digitized by Google

im Gedächtnisse nicht mehr finden kann. Das ist der Schauspieler, der wohl innerlich reicher war als die anderen. Weil er leer geworden ist, weil der unglückliche Mensch ohne Illusionen nicht leben kann, deshalb erhenkt sich am Schlusse der Schauspieler.

In diese Welt ohne Sonne tritt der Wandersmann, tritt Luka, der Pilger im Bettlerkleide. Die barmherzige Christusgestalt kehrt immer häufiger wieder in der modernen sozialen Dichtung. Kein eiferndes, kein zürnendes Wort, kein lyrisches Klagen kommt von Lukas Lippen. Er selbst, so deutet er an, muß Not und Schuld reichlich getragen haben, deshalb ist er ein milder Bruder den Elendsbrüdern. Christus, sagt der Glaube, wurde Mensch und stieg zu den Elenden und Sündhaften; ihnen gab er seine Liebe. Luka, der Pilger, hat nichts zu verzeihen, denn er versteht alles in seiner Güte. Nur so einer könnte helfen, der die Verkommenheit nicht scheut, sich nicht sondert von den Verkommenen. In jedem Menschen ist der Mensch zu respektieren — das ist sein schlichtes, einfältig-großes Wort. Noch trivialer sagt er es: „Ich weiß auch Spitzbuben zu achten — ein Floh, mein' ich, ist so gut wie der andere: alle sind schwarz und alle hopsen." Und um die Unglücklichen ihrem Menschentum zu nähern, reicht er ihnen immer wieder die Krücke der Lüge, die Illusion. Als die Dirne Nastja ersonnene Liebesabenteuer erzählt, verlachen sie alle, der Pilger Luka sagt: „Ich glaube dir. — Nicht aufs Wort kommt es an, sondern darauf, warum's gesprochen wird — seht ihr, darauf kommt's an!" Sie nennen ihn den Fabulierer, sie fragen: „Warum lügt er immer?" Aber sie fühlen es doch: er ist ein wahrer Mensch, und mehr und mehr geraten sie in seinen Bann. Gibt es eine schönere Religion? Der sterbenden Anna verspricht er nach ihrem Leben voll unsäglicher Mühsal kein Auferstehen, aber ein ewiges schmerzloses Ruhen in Gottes Frieden. Und auf die Frage nach Gottes Dasein antwortet der Pilger: „Wenn du an ihn glaubst, gibt's einen; glaubst du nicht, dann gibt's keinen. Woran du glaubst, das gibt's eben." — Ähnlich sagt

Digitized by Google

Rosegger: „Gott wird in seiner Liebe beide Teile richten und wird beiden geben, was sie wünschen: den Lebensfreudigen das ewige Leben, den Todesbedürftigen den ewigen Tod. Den einen leuchtet das ewige Licht, die anderen ruhen in Frieden!“ —

Und warum zieht der Pilger Luka doch wieder von dannen, warum verdirbt doch der fast gerettete Sohn des Zuchthäuslers, warum die unglückselige Natascha, warum wird den grauen Seelen allen das bißchen Rot wieder genommen? Weil Maxim Gorki nicht lügen darf. Über seinem „Nachtasyl“ liegt der bleierne Himmel Rußlands. Seinem Volke kündet er ein fernes, fernes Leuchten, aber sein Licht muß noch verlöschen. Uns ist diese trostlose Finsternis fremd. Volles, tatbereites Mitleid dem Elend, — aber: Deutsche Jugend, freu' dich des Lichtes!

Digitized by Google

Max Halbe.

„Jugend."

Ein Liebesdrama in drei Aufzügen. — 24. Mai 1901.

In Österreich, das Schillers „Räubern" erst ein halbes Jahrhundert nach ihrem Entstehen Zutritt zur Hofbühne gewährte, ist der Klerikalismus Torwächter und Zensor. Die Metternichsche chinesische Mauer, die einst diesen deutschen Volksstamm auch geistig vom großen Vaterlande absperrte, ist noch immer nicht ganz weggeräumt. Das Schicksal von Halbes „Jugend" beweist es. Fast ein Jahrzehnt nach seinem Siegeszuge über die reichsdeutschen Bühnen wurde das Drama, ein wichtiges Glied in der Entwicklung der modernen Dramatik, in Wien zugelassen — doch nur in der verstümmelten Form, in der wir es nun auch in Graz aufführen durften. Ein orthodoxer, fanatischer polnischer Kaplan spielt darin eine allzu lebenswahre Rolle! In Kulturdeutschland erregt die „Jugend" die kämpfenden Geister nicht mehr.

Halbes „Jugend" ist, wie „Romeo und Julia", eine Tragödie blutjunger Leute. In einem einsamen Pfarrhause Westpreußens, dem der polnische Charakter des Landes einen düsteren Einschlag gibt, blüht ein achtzehnjähriges deutsches Mädchen, Lebensfülle im reinen Herzen, in den holden Gliedern. Sie ist die Nichte des Pfarrherrn, eines braven Alten, der das elternlose Kind wie ein Vater aufgenommen hat und behütet. Im Gegensatze zu dem Pfarrer, den ein kluges Herz und Erfahrung frei und duldsam ge-

Digitized by Google

macht haben, steht der Hausgenosse, der polnische Kaplan Gregor v. Schigorski. Er erstickte mit der Kraft der Selbstabtötung alle Daseinsfreude im eigenen Innern und nährte den Dämon des Fanatismus. Eifersüchtig gönnt er keinem das Glück der Erde, das er nicht besitzt, — am wenigsten dem Annchen, das er nicht geliebt wissen will, weil er es nicht lieben darf. Annchen ist ein Kind der Sünde, und an die Schuld der Mutter knüpft der Eiferer seine „christlichen" Warnungen und Drohungen. Als Sühnopfer für die Tote soll Annchen, das lebenquellende Geschöpf, dem Leben entsagen und sich im Kloster begraben. Ein idiotischer, bösartiger Halbbruder ist der einzige Jugendgefährte des Mädchens.

Da kommt wie ein Maiensonnenstrahl beim ersten Frühlingsschlag der Finken aus der Fremde Vetter Hans ins Pfarrhaus, jung wie Annchen, halb noch ein Knabe. Frisch von der Schule wandert er zur Universität nach Heidelberg. Das ist die Jugend, die Liebe, das Glück! Nur wenige Tage will Hans bleiben, — und dann wird für Annchen wieder alles vorüber sein, — der graue Alltag, das Kloster drohen ihr, eine öde Verzweiflung. Mit aller Inbrunst einer jungen Menschenseele klammert sich das Mädchen an das flüchtige Glück, an die enteilenden Stunden. Heißblütig, bedenklich heißblütig sind die beiden jungen Leute. Brüderlich und schwesterlich reichten sie sich die Lippen zum Kusse, doch unter der Berührung flammt in ihren gesunden Adern die Glut auf, das Naturgesetz, das die Welt erhält, reißt sie zügellos hin. Klugheit und Gewissen bewahren die Achtzehnjährigen nicht. Wie Schmetterlinge an der Flamme, so taumeln sie blind dahin und versengen die Flügel. Weil der düstere Fanatismus ihr mit dem Gespenste der Zukunft droht, weil die glückselige Gegenwart ihr schon am nächsten Morgen für immer entschwinden soll, so hat Annchen nur einen Gedanken: das Glück zu fristen, Hans zu halten. Halb schon dem eigenen Blute erlegen, gibt sie alles, gibt sie dem ungestümen Knaben Seele und Leib hin. Und Hans pflückt die Rose in nachtdunkler Stunde,

Digitized by Google

wie ein törichter Junge gedankenlos ein Blumenbeet zertritt. Die armen Kinder! Zu schwer ist die Schuld für ihre jungen Seelen. Hans ist völlig dessen unkundig, was nun zu beginnen sei. Annchen, der Verzweiflung preisgegeben, begreift, daß der Liebste nun doch ziehen muß und alles vernichtet ist. Der tiefgebeugte alte Pfarrer sucht ja eine schwache Brücke zu zimmern, die in die Zukunft führen soll. Doch ehe die jungen Leute sie betreten können, knallt ein Schuß. Annchens Halbbruder Amandus hat mit dem wütigen Instinkte des Tieres, das sich in der Atzung benachteiligt sieht, seinen Haß auf Hans gerichtet, den die Schwester so liebevoll pflegte. Während des Abschiedes der Liebenden drückt der Idiot — auch ein Eifersüchtiger! — die Flinte gegen den Begünstigten ab, die klügere Kugel aber verfehlt das Ziel und beschließt das Leben Annchens, das nach dem Liebesfrühlingstage ein verlorenes gewesen wäre.

Alle kritische Doktrin steht zunächst weit zurück hinter unserem Herzleide. Die leidenschaftliche Verirrung Hanschens und Annchens ist nicht die geläuterte deutsche Jugendliebe; hier ist ein Liebesfrühling, dem die wilde, im Schöpferdrange zuweilen verwüstende Natur Pate steht. Das ist der große Unterschied zwischen dem Schicksale der jungen Leute im westpreußischen Pfarrhause und dem der Liebenden von Verona. Nicht weil der Spruch des Priesters Romeo und Julia verbindet, die ebenso heißblütig sind wie Hans und Annchen, sondern weil Shakespeares Liebesleute ein schon gereiftes Recht gegen das Unrecht unserer Verhältnisse einsetzen, deshalb tönt die Erotik des alten Dramas harmonisch aus, während Halbe den Mordschuß eines Blödsinnigen braucht, um das Verworrene, Verlorene zu lösen. Sterben freilich müssen auch Romeo und Julia, denn es wäre der unerfreulichere Tod des schönsten Lenzes, wenn er zum Altweibersommer, zum naßkalten Spätherbste würde, wenn Romeo einst Schlafrock und Pantoffel, Julia um den dicken Leib die Kochschürze trüge. Daß Annchen stirbt, ist um so selbstverständlicher, und den brutalen Zufall möchte ich — vom poetischen, wenn auch nicht vom

Digitized by Google

dramatischen Standpunkte aus — doch wohl noch einem herkömmlichen tragischen Selbstmorde, der gar nicht in der Art des Mädchens läge, vorziehen. Der Schuß, für den der Dramaturg vergebens eine Rechtfertigung sucht, ist dichterisch nur ein Symbol für die innere Notwendigkeit, die irgendeine, gleichviel welche, Lösung mit dem Tode Annchens gebietet.

Die Frage ist ebenso oft bejaht als verneint worden, ob denn zwei so blutjunge, wohlerzogene, unverdorbene Menschenkinder, in deren Herzen kein frivoler Gedanke Raum hat und die sich mit kindlicher Reinheit und Unbefangenheit nähern, in kurzen Stunden alle Scheu und Scham überwinden und sich ohne Besinnung hingeben können? So außergewöhnlich sind die persönlichen Voraussetzungen dieses Falles, daß manche sich berechtigt glaubten, die gute persönliche Art der beiden Liebenden samt dem Bestehen einer tieferen Liebe überhaupt zu leugnen und zu behaupten: „Das ist nur Sinnlichkeit“ — oder: „Der Dichter wollte sagen, daß das Recht auf sinnliche Befriedigung in jedem Falle, um jeden Preis das ist, was man Liebe nennt.“ Wie verkennen sie den Dichter! Hans und Annchen sind zu jung im Leben, um zu begreifen, daß die Naturkraft, die in ihren reinen Seelen und in ihren blühenden Leibern lebt, durch das sittliche Gesetz der Selbstbeherrschung geläutert werden soll; ein Dummer-Jungenstreich des nach unverstandener Freiheit die Arme dehnenden Knaben wird zur tragischen Schuld; Annchen aber verfällt ihr, weil die Angst vor der freudelosen Zukunft und der zelotische Fanatismus sie so peinigen, daß sie im kurzen lichten Augenblicke den einzigen Trost des Lebens sieht. Der Dichter wagt ja das Äußerste, da er das sittsame Annchen nächtens zu ihrem Trauten ins Zimmer schleichen läßt. Und doch wäre dieses Mädchen, wie heiß auch sein keusches Blut rollte, nie einen Schritt vom Pfade frommer Sitte gewichen, wenn nur der eigene Trieb es gelockt, wenn es nicht in grenzenloser Hingebung Ehre und ewige Seligkeit einem Wunsche des Geliebten und der Sehnsucht, ihn

Digitized by Google

festzuhalten, dargebracht hätte! Die christliche Symbolik kennt das Bild der hart am Rande eines Abgrundes spielenden Kinder, die ein Schutzengel vor dem Todessturze bewahrt. Hans und Annchen haben die Welt vergessen beim Spiele ihrer Herzen, in das sie sich, nichts Böses sinnend, nichts Arges ahnend, verfingen. Ihr Schutzengel bleibt fern. So stürzen sie.

Wie die Erniedriger der Liebestragödie den jungen Leuten bitteres Unrecht zufügen, so sicher auch ist der Enthusiasmus anderer zurückzuweisen, die in Halbes „Jugend" das Hohelied der Liebe ganz allgemein verehren. Dieses abscheuliche Verallgemeinern! Es ist gewiß gut, daß die Liebe unserer Jünglinge und Mädchen sich anders entwickle als die Hans Hartwigs und des armen Annchens. Nicht auf der Krämerwage der Moral seien die Leidenschaften gegen einander abgewogen, aber dagegen muß Verwahrung eingelegt werden, daß nur die Leidenschaft echt und stark sei, die alle Schranken niederreißt. Einen besonderen Fall, nichts anderes, gab der Dichter. Das Besondere ist vorausgegeben mit der überaus heftigen naiven Sinnlichkeit der jungen Leute, einer Sinnlichkeit, die sich ihrer selbst nicht bewußt, die von frivoler Lüsternheit nicht beschmutzt ist, aber die in ihrer vollen Macht vom ersten Kuß des Maien geweckt wird und in ihrer Selbstverständlichkeit ein reines Wunder der Natur ist. Das ist der Grundakkord in Halbes Dichtung — und wenn die Darstellung des Dramas ihn nicht rein und voll wiedergibt, so ist die „Jugend" nicht mehr Halbes Dichtung. — Diese Glut des schäumenden jungen Blutes hat der Dichter überdies als ein für die deutsche Art nicht allgemein Giltiges schon damit gekennzeichnet, daß er sein Stück im polnischen Westpreußen spielen läßt, wo das deutsche Wesen durch die Verbindung mit der slawischen Rasse andersgeartet ist, ja er rief sogar das Gesetz der Vererbung zu Hilfe und machte Annchen zum Kinde einer sündigen Mutter.

Wer sich mit dem Besonderen bescheidet, wird dem Dichter gerecht. Der kann sich der wunderbaren Stimmung

Digitized by Google

dieses Frühlingsgedichtes mit empfänglicher Seele hingeben. Die Stimmungskunst hat in Max Halbe einen Meister. Welche Fülle in der wortkargen Szene des zweiten Aktes bei dem Vortrage des „Lang, lang ist's her"! Die sehnende, girrende, glimmende und hochaufflammende Liebe füllt mit ihrem Farbenspiele fast das ganze Stück.

Der alte Pfarrer, der zelotische polnische Kaplan, wie leben sie! Selbst daß in dem Stücke so viel gefrühstückt und gevespert wird — an diesen Mahlzeiten taten sich Legionen von Rezensenten gütlich — ist nicht unbeabsichtigt. Das katholische Pfarrhaus bietet eben seine irdischen Freuden . . .

Halbes „Jugend" hat unter der barbarischen Presse der österreichischen Theaterzensur viel von seinen Säften lassen müssen. Die der k. k. Ästhetik notgedrungen Rechnung tragende Einrichtung Dr. Richard Fellners, des Dramaturgen am Wiener Deutschen Volkstheater, die auch für die hiesige Aufführung benutzt wurde, suchte zwar den gestörten Zusammenhang mit großer Geschicklichkeit herzustellen und leistete besonders in der Szene, in der der finstere Kaplan tanzen soll, ein kleines Kunststück; aber manche dichterische und charakteristische Absicht wurde doch getötet. Da trotzdem kein k. k. Statthalter dem Drama seinen freien menschlichen Geist rauben kann, fand im letzten Akte die Auseinandersetzung zwischen Pfarrer und Kaplan, die Verdammung des jungen Zelotentums aus dem Munde des alten Priesters, stürmischen Beifall im Hause. Ob das Dichterische dem gleichen allgemeinen Verständnisse begegnete? Ich wage es — trotz des großen äußeren Erfolges — nicht mit voller Sicherheit zu behaupten, denn es wurde bei dem tiefernsten Spiele der heiteren Liebe zu viel gelacht im Publikum, und es wurde gar manches falsch gespielt auf der Bühne.

Digitized by Google

„Mutter Erde.“

Drama in fünf Aufzügen. — 17. November 1900.

Nun ein Duften in den Nähen
Und ein Klingen ... leise, fromm ...
Wir wollen dem Frühling entgegen gehen,
Gib mir Deine Hand und komm'! ...
Haben lange genug gerungen,
Bis wir uns fanden ins Sonnenland,
Wenig gelacht und wenig gesungen,
Drückten uns manchmal schweigend die Hand —
... Und ein Duften in den Nähen
Und ein Klingen ... leise, fromm ...
Wir wollen dem Frühling entgegen gehen —
Gib mir Deine Hand und komm'! —

René Mahr 25. 8. 21. 10.

Der Dichter der „Jugend“ ist in „Mutter Erde“ jung geblieben und gereift. Das Drama hat den außerordentlichen Bühnenerfolg der „Jugend“ lange nicht erzielt. Halbe sagte mir einmal in bitterem Humor, man wolle ihn ans Kreuz seiner „Jugend“ schlagen und man verlange von ihm, daß er immer wieder die „Jugend“ schreibe. Andere Gründe sind neben dieser „Tragik des Erfolges“ aber auch vorhanden, und als ein nicht wieder zu Erkennender kam uns der Dichter in „Mutter Erde“ keineswegs; unter der Schneedecke des sorgenvollen Winters liegt ja auch hier sein Reich der Jugend! Aber „Mutter Erde“ ist trotz des psychologischen Werdeganges, der die Lyrik im letzten Sinne dramatisch macht, gar arm an jener „Handlung“, die der Magen des Theaters zur brutalen Sättigung braucht, und es stellt an die Darstellung Ansprüche, die nicht jede Bühne befriedigen kann. Denn all die schwankenden Stimmungen, die Nebel und Schatten, die sich da ballen, die Sonnenstrahlen und Reflexe, die hundertfärbig, aber immer zart und echt, auf der Dichtung liegen, sind nicht in sie hineingetragen und können von den Schauspielern den Personen auch nicht angeschminkt werden; sie wachsen aus dem Erdreiche aller Poesie, aus den Herzen, die sich ausleiden,

Digitized by Google

auslieben, ausleben. Wenn der Schauspieler nicht mehr die Stütze des Typischen hat, wenn er vor die Notwendigkeit gestellt ist, einen Menschen in seiner Besonderheit ganz und gar mitzuleben, dann nutzt ihm das große Arsenal von Mitteln, die für die wohlgekannten Affekte reichen, nichts, dann steht die Frage einfach so: Kann er dem Dichter nachdichten, kann er das fremde Menschenkind nicht bloß scheinen, sondern werden? Und weil das Schauspiel Halbes der Welt des Scheines feindlich ist, weil es gelebt und nicht gespielt sein muß, deshalb liegt die Gefahr nahe, daß sich die Bühne an ihm rächt. „Es sind die schönsten Lieder eines Dichters,“ sagt Lamartine, „die nicht geschrieben werden können.“ Unlösbar sind die schauspielerischen Probleme in „Mutter Erde“ übrigens nicht, es ist sogar möglich, daß Schauspieler von geringem Können, aber individueller Eignung, ihnen gewachsen sind, während technische Künstler von Rang daran scheitern.

Wer der Bühne ein despotisches Recht über ihre Dichter einräumt, der darf sagen, daß sich Halbe als Dramatiker seit seinem ersten großen Wurfe keineswegs vervollkommnet hat. Hier sei jedoch darauf gewiesen, welchen Reichtum der Dichter in diesem an theatralischen Reizen so armen Schauspiele ausschüttet, und wie arm neben ihm etwa die französischen Meister der Bühnentechnik sind. Mit aufrichtiger Genugtuung sei festgestellt, daß selbst unter dem Eindrucke der mißlungenen Grazer Aufführung ein großer Teil unseres Publikums, und zwar meine ich die Zuschauer, denen das Werk neu war, ein dunkles, durch die Entstellung nicht ganz unterdrücktes Gefühl mit sich trug, es seien sich bei dieser Darstellung Dichtung und Bühne ganz besonders entgegen gestanden.

Wer den Vergleich braucht, um zu messen, der lausche, wie Sudermann in seiner „Heimat“, wie Halbe in „Mutter Erde“ den Konflikt zwischen Welt und Vaterhaus gestaltet. Hier wie dort ist es die geheimnisvolle Melodie, die aus den längst vergangenen Tagen der Kindheit herübertönt und ein entfremdetes Herz besiegt. In dem wirkungsvollen

Digitized by Google

Schauspiele Sudermanns kommt das heimgekehrte Weltkind aus dem Reiche der Schminke — und das war keine Willkür, sondern entsprach dem Bedürfnisse des Dichters, das Äußerliche doppelt zur Geltung zu bringen, wo er sein Innerliches begrenzt fühlte. In Halbes Schauspiel ist jeder grelle theatralische Kontrast verschmäht, um so gründlicher sind die Gegensätze zweier Welten, um so wahrer ist der ergreifende Untergang des Weltflüchtlings, der vom Glücke der Heimat nur mehr die Scholle erobert, die ihn deckt.

Frostige Wintermorgenstunde. Eine Lampe und ein Kerzenlicht erhellen nur ihren nächsten Umkreis in dem weiten, fast gespenstischen Saale, in dem die wenigen altväterischen Möbel an den Wänden fast zu verschwinden scheinen. Bei jedem Kommen und Gehen huschen große Schatten hin und her. Dieses Halbdunkel ist der rechte Grundakkord des Halbeschen Schauspieles. Und es liegt ein Toter im Schlosse Ellernhof. Der Gutsherr ist's, Paul Warkentins Vater. Der Sohn ist vor zehn Jahren im Hader von der weltentlegenen westpreußischen Heimat und von dem Manne geschieden, den nun ein plötzlicher Tod dahinraffte. Weil der Junge den Drang „zu was Besserem" in sich fühlte und nicht an der Scholle kleben wollte, weil er aus dem Waldlande ins Weltland stürmte, hat der Vater die Hand von ihm abgezogen und ist unversöhnt gestorben.

Als ein seelisch bankerotter Mann kehrt Paul heim, die Leiche des Vaters zu bestatten, das Erbe anzutreten. Fünfzehn Jahre des Kampfes liegen hinter ihm — er hat sie mit Frau Hella bestanden, jetzt sein Weib. Sie leiteten eine Zeitung, die beiden Vorkämpfer des Frauenrechtes. „Für fremde Menschen arbeiten wir, geben unsere besten Jahre hin, und an uns selbst zu denken haben wir vergessen. Meinst du, daß man uns einst danken wird, wenn wir 'mal kaput sind? Kein Mensch!" Und hier hätte er sein eigen Leben leben, seine eigene Welt haben können! Zu spät! Ihn hält Frau Hella gefangen.

Hel ist die germanische Göttin der Unterwelt; die christliche „Hölle" trägt ihren Namen. Frau Hella ist das

Digitized by Google

rassen- und geistesstarke Weib der neuen Zeit. Sie ist weit stärker als Paul. Ihr Geist, ihre suggestive Macht hatte ihn in Banden geschlagen, und Jahre lang rang er um sie. Er opferte ihr alles, sein liebedurstiges Herz, seine Heimat, und sie hielt ihn wert als ehrlichen Kameraden, als Genossen. Aber die Liebe, die er brauchte, konnte sie ihm nicht geben — darüber war sie „hinaus", die verstandesscharfe, unweibliche Vorkämpferin der neuen Welt, der neuen Menschen. Er weiß es nicht, ahnt es kaum dunkel, daß er um sein Lebensglück betrogen ist, daß Hella ihn zum Bettler gemacht hat. Erst die Heimat weckt sein Bewußtsein. Dort, wo der Sarg seines Vaters steht, springt der Deckel von einem anderen Sarge — und darin liegt sein verlorenes Leben, seine Jugendliebe zu Antoinette.

Frau Hella fühlt es beim ersten Betreten des väterlichen Schlosses, daß ihrem Besitze am Manne Gefahr droht. „Die alten Geister sind wieder in ihm wach geworden!" Deshalb ist ihr rücksichtsloses Trachten darauf gerichtet, ihn von dem heimatlichen Hause rasch zu entfernen. Sie, die „ganz andere Gedanken im Kopfe trägt als Liebesgedanken", die zwar nicht Gefahr läuft, einem ins Haus gezogenen „Freunde", dem sie umbuhlenden polnischen Schmarotzer Glyzinsky, als Weib zu unterliegen, die aber ihre geistige Ehe ungescheut bricht, sie wehrt sich nun mit der ganzen Energie des verletzten Selbstbewußtseins, mit herrschsüchtiger Leidenschaft gegen den Verlust; und je härter sie ihre Rechte gegen die der Heimat, gegen die von Pauls Herzen geltend macht, desto entschiedener treibt sie ihn der Lösung und dem Untergange zu — ihn und eine andere.

Auch Antoinette, das süße Mädchen, das Paul vor langen Jahren geliebt und dann im Banne von Hellas Dämon vergessen hat, ist eine Lebendigtote. Eine große Ähnlichkeit zwischen ihr und der Irene in Ibsens „Wenn wir Toten erwachen", drängt sich auf. Aus Trotz hat sich Antoinette einem rohen, unwürdigen Manne, dem schuftigen polnischen Güterschlächter Laskowski vermählt, im Herzen

Digitized by Google

den tiefen Schmerz um ihr totes Glück. Nun finden sich die beiden Verlorenen, Paul und Antoinette, und die Toten erwachen. Die eisige Bläße der schönen Frau weicht dem Rot der stürmenden Maienliebe. So voll klagender Sehnsucht, so voll Seligkeit und Trauer wie die Liebe dieser zwei armen Menschen, die sich um das Leben betrogen haben, ist dieses Wiederfinden! Der Dichter der „Jugend" triumphiert in der Liebesherrlichkeit, in der unendlichen Wahrheit, Treue und Innigkeit eines vom Schleier des Grames bedeckten Glückes. Aber schon in diesen Augenblicken der reinsten Lust, die den flüchtigen Gewinn zweier düsterer Menschenschicksale bieten, erhebt sich der Schatten der Vernichtung: „Glück und Tot zusammen!" — ruft Antoinette. Wer, wie Halbe, stammelt das weltverlorene Entzücken des von Tränen satten Glückes?! Die Sprache verliert ihre hemmende Schwere — Gefühl ist alles; und die halben und die Vierteltöne bereichern mit ihren kaum wahrnehmbaren Stimmungsverschiebungen den Eindruck des vollkommenen Erlebnisses.

Hella verliert den Kampf; Paul, der Schwache, gewinnt die Kraft, ihr Netz zu zerreißen. Er und Antoinette wollen dem Grabe ihres Daseins entfliehen — leben, lieben! Aber es gibt für sie, deren Widerstandskraft gegen die Tücken des Lebens das Leben gebrochen hat, keine andere Freiheit mehr, als die Ruhe in der Mutter Erde Schoße. In mondklarer Sylvesternacht reiten sie durch die schneebedeckten Felder und Wälder zur Brautnacht und zum Tode.

Antoinette: „Komm Liebster, aufs Pferd! Wir reiten zu mir."
Paul: „Zu dir?"
Antoinette: „Nach Rukkoschin in mein Vaterhaus!"
Paul: „Zieht's dich dorthin?"
Antoinette: „Noch einmal will ich's sehen!"
Paul: „Dann sind wir bereit?"
Antoinette: „Das Haus liegt weit und leer und tot . . ."
Paul: „Nur die Geister deiner Väter sind wach."
Antoinette: „Aber ein Zimmer weiß ich, da hab' ich als Mädchen gehaust, das steht wie einst."
Paul: „Aufs Pferd! Aufs Pferd!"

Digitized by Google

Antoinette: „Die Nacht ist rein. Viel tausend Sterne leuchten auf den Weg. Wir reiten durch den Wald. Quer über den See. Das Eis ist fest."

Paul: „Leb' wohl, Hella! Dein Reich ist aus! . . . Wir kehren zur Mutter Erde!"

Die beziehungstiefen Worte Pauls sind die letzten. Auch Antoinette, in all ihrer weiblichen Frömmigkeit, hat ja das Reich Hellas überwunden, denn sie fürchtet nicht mehr die Sünde, nicht das Grab, nicht die christkatholische Hölle; das heilige Gebot des Lebens und der Liebe, das Gebot der Mutter Erde, fühlt sie einzig über sich, und da sie der lebenspendenden Liebe nicht leben kann, so stirbt sie ihr.

Paul und Antoinette nehmen den Kampf mit dem Leben um ihre Liebe nicht auf: „Sollen wir leben als Spott der Menschen? Ich kann nicht, Paul! . . . Nein, ich will auch nicht! Ich will nicht in den Schmutz! Mein Leben lang hab' ich ihn gehaßt. Sie sollen uns nichts vorzuwerfen haben." Das ist kleinlich und eng — gewiß! Und wir denken der Worte Schopenhauers über die ungerechtfertigte Überschätzung der Meinung anderer, der öffentlichen Meinung. Doch klein und eng ist ja auch die Heimat in jener westpreußischen Einsamkeit, und leichter findet sich solch ein Heimatkind, wenn es seine göttliche Liebe gilt, mit den Schrecken der Religion, als mit den Sklavenhütern der Verhältnisse ab. Tiefer noch liegt der Grund: Paul und Antoinette sind nicht dem Leben wiedergeboren, ihre Kraft ist matt und vergrämt, sie sind vom Tode zu kurzer Daseinsfreude erwacht, und nun, da ihnen das Leben nichts besseres mehr bieten kann, kehren sie heim zur Mutter Erde.

In der letzten Szene, da schon die Schatten des Todes lang und länger werden, zaubert uns — und das ist der echte Halbe! — der Dichter das Morgenrot der Kindheit vor die ergriffene Seele. Sie spielen, wie in frühen Tagen, die zum Sterben Bereiten! Und so hell klingt das kindliche Gekose, daß es lange in uns nicht verhallt.

Digitized by Google

Alle diese Vorgänge sind rein innerlich. Von einer starken dramatischen Kraft ist in dem Stücke keine Spur, wie in den Menschen, denen vom Leben nichts bleibt als ein bißchen Sterben für ihre Liebe. Dem Eindrucke der dichterischen Stimmungs- und Genremalerei mögen sich nur wenige entziehen. Nicht nur die Typen und Bräuche (der mit sarkastischer Grellheit geschilderte Leichenschmaus!), auch der Aberglaube und die leblose Natur vervollständigen ein Stück Welt, geben das Gesamtbild einer Heimat treu und echt. In „Mutter Erde" ist all das dichterisch, was, wer es nicht empfindet, für äußere Effekte halten könnte: die Dämmerstunden, der Sonnenuntergang, die mondbeschienene Schneelandschaft. Denn überall hier ergänzen sich Natur und Gefühl notwendig; aus ihrem Zusammenhange ergibt sich, was vor sich geht.

„Der Strom."

Drama in drei Aufzügen. — 20. Oktober 1903.

Du Dichter! — Sie riefen es Dir zu und schmückten Dein Haupt mit Rosen. Das war Deine „Jugend". Du Dichter! Du wuchsest und reiftest und wurdest, aber sie setzten Dir die Dornenkrone auf und verhöhnten Dich. Weil Deine Poesie zu frei und zu scheu war für den bretternen Käfig, wohl auch — seien wir gerecht — weil sie, diese Poesie, wenig dem dramatischen Flusse, der schwillt und braust und stürzt, glich, vielmehr einem jener stillen, von zarten Lichtern umspielten, träumerischen Binnenseen. Deshalb schwieg der Beifall der Lauten. Die Dir tiefer ins Auge blickten, die glaubten an Dich, Du Dichter. Die fähig waren, Deine „Mutter Erde", des ernsten Mannes herzblutgetränktes Heimatlied, in sich anklingen zu lassen, kennen Deinen Reichtum. Sie kennen den Zauber und die Dämonen Deines heimatlichen Werderlandes.

Digitized by Google

„Der Strom" hat in Wien die große Schlacht gewonnen. Was gibt dem jüngsten Schauspiele Halbes die Erfolgssicherheit vor anderen? Nicht der unverminderte Reiz der intimen schweigsamen Lyrik, der auch hier auf der Natur, auf der lebenden Welt und den leblosen Gegenständen im wechselnden Lichte des Tages und der Stimmungen hauchzart liegt. Ein neues Element hat sich den alten Werten zugesellt: die erstarkte dramatische Kraft. Vom ostdeutschen Strome, an dessen bedrohtem Ufer die Tragödie spielt und der — halb Symbol, halb lebendiges Verhängnis — in das Schicksal der Schuldigen und Leidenden sein Brausen mischt, sagt der alte Ulrichs: „Der Strom hat Zeit. Es kann lang dauern, bis er kommt. Aber einmal kommt er, und je länger es dauert, desto sicherer kommt er." Am Deiche aber blühen wieder im Schnee und Eis und Nebel des ostelbischen Winters die einsamen Blumen düsterer Poesie; oder es ist, wie der Dichter vielsagend, aber kaum erfüllbar dem Szenarium vorschreibt, „ein Sonntagsmorgen im Februar" im Flur des Hauses ausgebreitet, oder es bricht, während der Sturm heult, die Wolken jagen und das Unglück in nahe Gräber blickt, plötzlich die sinkende Wintersonne voll ins Zimmer, strahlend wie in Jugend und Lenz —. Das ist Halbe!

Wieder wie in Halbes Jugenddrama „Eisgang" ist es an des Dichters heimatlichem Flusse, an der Weichsel — nahe der Mündung, nahe dem grauen Meere —, wo aus einer kleinen Welt die Dichtung wächst und aus Heimatwurzelkraft ihr Allgiltiges saugt. Dort, wo der Deich dem tiefen Lande zum Schutze steht, wo aber sein hohles Knie schon einmal brach und Tod und Verheerung über die Siedler wälzen ließ, auf bedrohtem Punkte hat der Deichhauptmann sein Haus. Um das Haus liegt weite stille Fläche, liegt, wie ein Gottesacker verstorbener Sünden, von denen die Chronik der Gegend trocken berichtet, manche Spur böser Zeiten und Taten, und auf dem Hause selbst liegt ein Bann. Seine Bewohner leben in der Pein eines geheimnisvollen Unrechtes.

Digitized by Google

Peter Doorn, der Besitzer und Deichhauptmann, hat das Haus vom Vater „ererbt", seine Brüder sind nach dem aufgefundenen Testamente auf den Pflichtteil gesetzt worden. Der eine, Heinrich, war bei Vaters Tod fürs Leben schon gerüstet, hat in der Fremde Beruf und stattlichen Unterhalt als Flußingenieur errungen; seit langen Jahren ist er ferne — wer weiß wo? Der andere, Jakob, jetzt siebzehnjährig, schleppt mit rebellischem Gemüt den Fluch des Enterbten. Sein Drang nach Wissen und Tat wurde in der elenden Dorfschule nicht befriedigt und nicht erstickt, er ist zum Knechte seines herrischen Bruders geworden, den er glühend haßt, wie der Enterbte den Prasser, wie der Sklave den rohen Zuchtherrn, wie der Liebeswahnsinnige den Besitzer des geliebten Weibes — — —.

Die anderen, die wir noch im Hause sehen, kennen das Verbrechen. Erst war es das Geheimnis des Diebes und seiner Mutter und des alten Ohm Ulrichs. Sie wußten, was mit dem zweiten Testamente geschehen ist, das der Vater vor zwölf Jahren, unmittelbar vor seinem Tode, niederschrieb. Sie wußten, daß Heinrich und Jakob nicht enterbt worden sind; daß Heinrich sein volles Erbe hätte ausbezahlt und Jakob hätte den zweiten Hof des Doornschen Gutes, den Ulrichshof, erhalten sollen. Der sterbende Vater hatte Ursache, den unsicheren Deichboden durch ein gerechtes Werk vor der Vergeltung zu schützen; denn jener Ulrichshof war schon einst durch Frevel zum Doornschen Gute gekommen. Der ihn heute besitzen sollte, — der alte Ohm des Hauses, Reinhold Ulrichs — stand nach dem großen Eisbruche im Jahre 1832 vor der verschütteten Habe und die Seinen mußten, um das Leben zu fristen, dem mit der Tücke der Elemente verbündeten hartherzigen Vater Doorn ihr Eigen für den Tauschwert künftigen Gnadenbrotes hingeben. Auch diesen alten Mann hat des Lebens Tücke im Gemüte verstümmelt. Er trägt sein unrecht Los mit Hilfe der Schnapsflasche, und duldet, um nur sein sicheres Dach nicht zu verlieren, schweigend, was er weiß: ein Verbrechen.

Digitized by Google

Peter Doorn hat das zweite Testament seines Vaters vernichtet. Um das Gut in schlechten Zeiten halten zu können, mußte er es allein besitzen. Und unrecht Gut gedeiht! Er bändigt die Frühlingsfluten der Weichsel, wehrt als Deichhauptmann die gefahrvollen Eisgänge ab und macht versandeten Boden urbar. Peter Doorn ist ein Mann von ungewöhnlicher Kraft, starr und unbeugsam. Vielleicht barg diese Kraft reichen Segen, unter dem Fluche der Missetat jedoch verwüstet sie das eigene Gemüt bis zum letzten Halme guter Saat; seine Stärke ist unbeirrbare Ruchlosigkeit. Nur einmal freilich erpreßte ein Schicksalsschlag diesem harten Herzen das Geständnis. Der Strom, die in das Leben eingreifende Naturgewalt, hatte Vergeltung geübt: Peter Doorns beide Knaben, für die er schuf, scharrte und frevelte, verschlang die Weichsel ... „Weiß Gott, was sie ins Wasser 'runtergezogen hat! Was das für eine Macht gewesen ist! Es ist, als wenn der Strom selber seine Faust nach ihnen ausgestreckt hat! Als wenn er mir hat zurufen wollen: Aug' um Aug'! Zahn um Zahn!" — In jener Unglücksstunde gestand Peter seinem Weibe Renata das Verbrechen. Das Mächtigste, was es auf Erden gibt, der Tod, hat es aus ihm herausgezwungen.

Seither ist das Haus Doorn dem Unheile völlig geweiht. Vergebens war in Jahr und Tag Renatens Flehen, er möge die Schuld sühnen. Peter, nach dem Augenblicke der Schwäche um so trotziger verhärtet, weicht nicht. Renata, die einst diesen Mann zu lieben glaubte, hat sich schaudernd von ihm abgewendet. Seit fünf Jahren, seit sie es weiß, ist sie nicht mehr sein Eheweib, doch trägt sie seinen Namen und fühlt sich darum nicht imstande, das Siegel des Schweigens zu brechen.

Dieser für die Entwicklung des Dramas allerdings wichtige Punkt ist meines Erachtens der locus minoris resistentiae, die wunde Stelle der Komposition. Es erscheint mir nach der Anlage Renatens, dieses furchtlosen, klar fühlenden Wesens, unannehmbar, daß sie als Hehlerin des geraubten Gutes mitschuldig wird. Hielte sie noch die Liebe

Digitized by Google

in Banden, so wäre es im Sinne Schopenhauers zu akzeptieren, daß das Rechtsbewußtsein dem übermächtigen Triebe des Weibes unterläge. Doch die Liebe Renatens zu Peter war nie gewaltig, und zart andeutend schlingt der Dichter auch ihre Schuld wie mit Traumfäden der Erinnerung in das tragische Gewebe, da in der Dämmerstunde von der Bewerbung zweier Brüder gesprochen wird, und daß Renate den einen ziehen ließ, weil sie den anderen zu leichtfertig wählte. Es klagt da in schüchternen Worten ein Lied von der Sonne der Jugendzeit . . .! Und dann, als ihre lieben, lieben Kleinen auf der Diele des Flures gebettet lagen und sie in den Kindern die Opfer, in dem Gatten den Mörder sah, da erhebt sich ihr redliches Herz zum bewußten Abscheu vor diesem Manne. Immer mehr verdichtet sich der Haß, je zynischer der Verlorene, um sich im Unrechte aufrecht zu halten, seine böse Tat Böses gebären läßt. Wie Halbe so viel des Gewöhnlichen (die äußeren Vorgänge seines Dramas sind ja ein wenig abgebraucht) durch das Einzigartige des Persönlichen adelt, so gibt auch Renate auf die vielgewohnte Frage: „Liebst Du ihn noch?" dem mit treueren Sinnen wiedergeschauten Freunde der Jugend eine Antwort, die tief aus ihrem Wesen und ihrer Seele quillt: „Wie den Tod lieb' ich ihn . . . wie den Tod! . . . Man kann doch den Tod lieben zehnmal heißer als das Leben . . . So lieb' ich meinen Mann!" — Doch dieser Verzicht auf das Leben, den Renate mit ihrem fünfjährigen Wissen und Schweigen leistet, — womit ist er begründet? Mit dem nüchternen Kalkül: „Ich trage seinen Namen" . . .?! Ist diese Frau, die ihre Ehe in der Tat löst, die den begehrenden Mann mit eisigem Abscheu aus ihrer Zone weist, ist sie so an Gesetz und Sitte gekettet, daß sie vor sich selbst schuldig werden muß?! Wäre dem so, der Dichter müßte diese Mächte, die Ursachen ihrer Schwäche, uns vertraut machen; oder er müßte eine andere Ursache finden: Mitleid mit dem Manne oder irgend ein Motiv. Das bißchen Hoffnung, den im Unrechte Erstarrten noch erweichen zu können, ist in fünf langen Jahren zu oft gescheitert, und

Digitized by Google

wir trauen Renaten nach dem, weſſen wir ſelbſt im Schauſpiele Zeugen werden, dieſen Glauben auch nicht mehr zu.

So hat auch Halbes „Strom" ſeine Klippe unter dem Waſſerſpiegel. Kamen wir über ſie hinweg, ſo mögen wir das Drama in ſeiner Innerlichkeit lieben. Wie ſchön iſt erkannt, daß Renatens reine Seele die brutale Gewalt des ſinnlich begehrenden Mannes mit dem Blicke ihres Auges niederwirft, wie wahrhaft, daß dieſer Mann der Stärkere zu werden droht in dem Augenblicke, in welchem ſich die reinen Motive Renatens durch die erſte ſelbſtiſche Regung, durch die erwachende verbotene Sehnſucht ihres gequälten Herzens, durch die ungeſtandene Neigung zum Bruder ihres Gatten, zu verdunkeln beginnen. Sie ſiegt über ſich und die Gefahren und Peter Doorn unterliegt ihr mit ſeinem erneuten Verbrechen.

Bis zum erſten Ausbruche des Kampfes zwiſchen Renate und Peter reicht die Vorgeſchichte des Dramas. Wir lernen ſie ahnen, ehe wir ſie kennen lernen. In allen Winkeln und Fugen des Hauſes niſtet das Geheimnis. Die Menſchen — die wiſſenden wie die forſchenden — leiden unter ſeinem bleiernen Drucke. Sie alle haben ihre geiſtige Phyſiognomie, ihre Natur verändert.

Schon in den erſten Szenen liegt Bangigkeit in der Luft. Die glühende Liebe des 17jährigen Jakob zu Renaten, ſein unter den Fußtritten Peters knirſchender Haß. Die Enthüllung im Geſpräche zwiſchen Mann und Weib. Die unheimliche Großmutter, die nebſt dem Diebſtahle an ihren Enkeln noch andere alte Sünden (ein Wort Ohm Ulrichs läßt tief blicken) im frömmelnden Gemüte trägt. Ihr Geiſt iſt voll Unruhe und Angſt und ſie „ſieht es näher kommen". „Jetzt iſt es ſchon ganz nahe." „Mir iſt immer, als ob einer unterwegs wäre," ſagt ſie. So fühlen die Nerven Maeterlincks kommende Gegenwart. Und da tritt Heinrich ein, der verſchollene Bruder, und mit ihm das Verhängnis. — Der Strom, die Weichſel, noch zugefroren, liegt und lauert. Und wenn ſeine Uhr geſchlagen hat, kommt er ins Treiben. Dann hinunter! Hinunter!

Digitized by Google

Der Schrecken geht durch das Haus bei Heinrichs Ankunft. Auch Jakob der Jüngste schleudert dem Bruder nur Groll ins Antlitz, ließ doch auch Heinrich ihn verkommen, verderben. Mit seinen leidenschaftlichen Instinkten erspäht der Junge alsbald, was uneingestanden in Renaten und Heinrich sich regt. Nun ist's ein Kampf aller gegen alle! Heinrich aber sieht die Dämonen nicht, die ihn umgeben, er fühlt nur ein Ungreifbares, Unfaßbares, das um ihn schleicht: das Geheimnis. Entschlossen, den Kampf für das zwölf Jahre lang auf der Brust getragene Verbrechen bis zum Äußersten zu führen, hat Peter Doorn das letzte Menschliche aus sich gerissen, er trotzt brutal den Bitten seines Weibes um Recht und Sühne, ja er triumphiert über die Kniende; denn nun hat er sie, nun ist sie selbst schuldig, sie, deren Liebe zu Heinrich sich verriet! Nun will er die Gewalt des Gatten brauchen!

Peter Doorn irrt. Wohl war Renate in einer unendlich schwermutsvollen Dämmerstunde dem Traume fast schon hingegeben, da erwecken sie die brünstigen Umschlingungen des in Eifersucht und Verzweiflung fast wahnsinnigen Jakob. Und ein Wort des Ohm Ullrichs, der die Menschen begreift, führt sie vollends zu der Erkenntnis, daß sie jetzt das Siegel des Schweigens nicht für das Recht, — daß sie es vielmehr für das Unrecht ihrer verbotenen Sehnsucht brechen würde. So fein diese Klärung, so sicher gibt sie Gewähr. Renate schweigt. Renate weist Heinrich blutenden Herzens von dannen. Deshalb ist sie jetzt auch stark und rein vor Peter und hat dieser nicht Gewalt über sie.

Dennoch kommt es zur Katastrophe. Peter jagt den heimgekehrten Bruder aus dem Vaterhause. Und dieser letzte Frevel des Räubers bricht das Eis — endlich. Renate verkündigt das Verbrechen des Gatten. „Eisgang!" „Eisgang!" schreit es vor den Fenstern. Es donnert das vom Südsturm aus der Haft gelöste Element. Der Kampf auf Tod und Leben, in der Natur, unter den Menschen, beginnt. Er endigt grausig. Der dritte der Brüder, der junge Jakob, wird zum Rächer an dem Zerstörer seines Lebens. Sich und

Digitized by Google

alle will er dem Tode opfern — ist doch auch Renate, er sieht es, ihm verloren. Draußen auf dem Deiche, beim hohlen Knie, wo das Wasser des Stromes nur mehr fußbreit unter dem Kamme steht, schaufelt Einer in Sturm und Nacht, schaufelt den nassen Tod für alle herbei. Peter Doorn, der Deichhauptmann, erfährt es, er weiß, wer es ist — er will ihn erschlagen wie einen Hund! Und nun ringen die Brüder auf dem Damm in Nacht und Sturm, ineinander verbissen. Das ist das Gottesgericht! Immer näher zum Rand, und — Gott sei ihnen gnädig! Im Leben haben sie sich gehaßt, jetzt wiegt sie der Strom zusammen in den Schlaf.

Renate (faltet wortlos die Hände).
Heinrich: „Peter ist für uns alle gefallen, Renate! Peter hat den Damm und das Land gerettet!"
Renate (leise): „Und Jakob?"
Heinrich: „Er war ein Opfer. Wer hat den Mut, ihn schuldig zu sprechen?"

Not und Tod um des Weibes willen. Der stärkste der Brüder besaß das schöne, holde Weib. Der stärkste der Brüder hatte die beiden anderen um das väterliche Erbe betrogen. Und die beiden anderen liebten des Bruders Weib. Eine neue Laokoon-Gruppe — statt des Vaters mit den Söhnen: das Weib mit den drei Brüdern, umschlungen von der Schlange der Liebe und des Hasses. Zwei versinken, des Bruders Hand an des Bruders Gurgel, Brust an Brust, in der Eisflut. Zwei, Renate und Heinrich, werden frei. Ob ihnen die Sonne der Jugend noch einmal leuchten kann? Der Dichter wagt es nicht, während die Eisschollen ein Grablied schollern und bollern und der Sturm den Brüdern die Totenglocke läutet, eine Antwort zu geben. Sein Vorhang fällt. Ein Lichtstrahl leuchtet uns übers Ende: Der Glaube an das Recht und Glück der Liebe.

Wie in uralter Zeit sind in dem Stück die Menschenlose mit der Natur verknüpft, wie in uralter Zeit waltet ein Fatum, das die Missetat straft. Mit diesen Zügen, die

Digitized by Google

sich gut in die einsame Welt in der Nähe des Frischen Haff fügen, vermählen sich viele moderne Elemente. Es klingt Halbes altes Motiv von der freien Liebe an, es erfüllt uns aus den natürlichen und doch so profunden Gesprächen die frohe Gewißheit, daß Ibsen nicht bloß von Nachahmern geschändet wird, daß er auch den wahren Dichtern unseres Zeitalters dauernde Befruchtung gab. Das Beste aber an dem Werke gehört Max Halbe persönlich und seiner Heimat; das beste ist die Lebendigkeit der Gestalten, die, von den erwähnten Fehlern abgesehen, sich selbst treu bleiben, ist der Duft der Poesie, den der Dichter trotz aller Seelennot seiner Kreaturen so voll dem Erdboden entströmen läßt. Ein wenig wiederholt sich jeder ursprüngliche Dichter in sich selbst. „Eisgang" und „Der Strom" haben eine gewisse Ähnlichkeit, und auch der Amandus in der „Jugend" mit dem Jakob im „Strom". Das beweist uns erst recht den Eigenbesitz Max Halbes. Und er reicht weit in einem kleinen Kreise. Wieder wie bei Hauptmann kommt die echte Heimatkunst zur Macht: Gib dem Archimedes einen Punkt (aber er muß für diesen Dichter auf heimatlicher Scholle liegen!), und er bewegt eine Welt. Wundersam ist das „Licht" in Halbes Dichtungen und das „Halbdunkel". Es zerfließt nicht weich und öffnet doch die Grenzen zwischen Leben und Traum. Der Stimmung im zweiten Akte des „Strom", da Renate und Heinrich der Jugend gedenken, ist wenig an die Seite zu stellen, das so innerlich tönt; doch wohl aber die ersten Akte der „Jugend" und das letzte Bild in „Mutter Erde".

Mit Engels Drama „Über den Wassern" hat „Der Strom" einige Ähnlichkeit in der äußeren Situation; mit vielen Stücken, in denen Testamente unterschlagen werden, sich Brüder hassen, Blutsverwandte um ein Weib ringen, Ähnlichkeit in den Vorgängen. Eine so ausgesprochene poetische Eigenart wie die Halbes macht es wieder verständlich: nicht das „Was" entscheidet, nur das „Wie". Der Stoff ist Gelegenheit, der Geist ist alles.

Und nun zum Schlusse noch eines, zurückkehrend zum Anfange: Der Dramatiker Halbe ist kräftig geworden

Digitized by Google

und hat doch dem Dichter nichts genommen. Der Dramatiker schuf noch kein Meisterwerk, denn außer einer sehr fraglichen Voraussetzung, die schon erörtert wurde, weist das Stück noch die Schwäche auf, daß es eines Nothelfers, des Ohms Ulrichs, bedarf. Doch der Puls ist der rechte und dieser heftige Herzschlag teilt sich mit. Schon dankt der Dichter dem Dramatiker einen vollen Sieg!

Digitized by Google

Robert Hamerling.

„Danton und Robespierre."

Tragödie in fünf Aufzügen. — Aufgeführt zur Feier der Enthüllung des Hamerling-Denkmales in Graz am 18. Mai 1904.

Danton und Robespierre! Der Gedanke, die Antagoniſten als Helden eines Dramas zu paaren, iſt um nichts weniger kühn, weil ihn die Weltgeſchichte vorausgedacht hat. Nicht aus den äußeren Ereigniſſen, aus dem eigenen Miterleben und Empfinden ſtammt des Dichters geſtaltende Kraft. In Hamerlings Phantaſie waren, das ſagt er ſelbſt in den „Stationen meiner Lebenspilgerſchaft", die großen Weſenheiten ſeines Danton und ſeines Robespierre lebendig, kämpften ſie ihr gigantiſches Todesringen. Mag er ſein Dichten immerhin bloß das tiefere Verſtehen der geſchichtlichen Erſcheinungen nennen; ſolche Erſcheinungen verſteht eben nur aus dem Innerſten, wer ſie zu geſtalten vermag. Und ſo ſind ſie ſeines Geiſtes Werk: der lebenſchäumende, lebenverachtende Epikuräer und Realiſt Danton und der „Unmenſch aus Menſchenliebe", der „Idealiſt" Robespierre, der Mann, der Leben, Glück und Ströme von Blut der ſtarren Idee opfert, der Doktrinär, der, ohne mit der Wimper zu zucken, Menſchenköpfe abſchlägt, um ſeinem Traume von der Weltverjüngung zu fröhnen, aber einem alten Mütterchen Reiſig tragen hilft und im weichen Kinderherzen Schmerz empfindet, wenn den Vöglein im Neſte ein Leides geſchieht. Aus ſo Bizarrem das Lebensvolle zu ſchaffen, ihm die volle Wucht der Tragik zu verleihen, das

Digitized by Google

war Hamerlings Vollbringen. Der tragische Kampf Dantons und Robespierres wächst in der Gastmahlszene zu einem selbst Leben und Tod dieser Gewaltigen überragenden Ernste. Er erreicht die Bedeutung des allgemein-menschlichen Gegensatzes in größten Zügen, eines Gegensatzes, den vor Hamerling vielleicht nur einmal ein Dichter in solchen Dimensionen dramatisch auszumessen versucht hat — Christian Dietrich Grabbe in der Tragödie „Don Juan und Faust". Tragisch ist das Unterliegen Dantons, des genußfrohen Titanen, der „noch an des Hades Schwelle ein Hoch bringt dem goldenen Licht"; tragisch der Untergang Robespierres — nicht so sehr um des Pöbelundanks und seines tödlichen Sturzes willen, als der zerschmetternden Erkenntnis wegen von dem großen Irrtum seines Lebens:

„O schöner Todesengel — riesengroß
Und silberweiß sind deine Schwingen — Ach:
Du fegst den ganzen Sternenkehricht einst
Hinweg vom Himmelsraum, wenn ihn durchrauscht
Dein voller Flügelschwung — O streif' mir weg
Auch diese blutig-roten Flecken da
Von meiner Hand mit diesen weißen Schwingen!
Es brennt an mir — dies Blut, wie Höllenglut,
Seitdem ich weiß, daß es umsonst geflossen."

„Die öffentliche Aufführung dieses Werkes ist von Seite des Autors nicht gestattet." So steht es an der Stirne des Buches „Danton und Robespierre" geschrieben. Und Hamerling wünschte sein Verbot aufrecht gehalten für alle Zeit, die seinen Dichtungen „im Strome der Literatur mitzuschwimmen vergönnt ist". Just an dem Tage, an dem die Heimat ihren Dichter ehrte, ist sein Wunsch durchbrochen worden. Zur Festaufführung wurde „Danton und Robespierre" gewählt. In guter Absicht. Der Trudenfuß, den Hamerling auf die Schwelle des Theaters zeichnete, damit sein Uberdrama lieber der lebendigen Verkörperung entbehre, als verstümmelt werde, verliert die Macht, wenn bei einer Aufführung des Werkes die Beweggründe respek-

Digitized by Google

tiert werden, die zu dem literarischen Kuriosum des Dichtervetos führten. Dann noch die Pietät gegenüber einem verzagten, voreiligen Worte höher stellen wollen, als das Recht des Dramas, wäre Sache jener, die zwar den Buchstaben, nicht aber den Geist des Gesetzes begreifen.

Man hat einst von „Buchdramen" gesprochen. Das Wort leidet an einem inneren Widerspruche. In Dialogen verfaßte Dichtungen, die vom Papiere nicht losgelöst werden können, sind nämlich gar keine Dramen. Jedes Drama, das den Stempel lebendiger Gestaltung trägt, fordert von der Bühne sein Recht. Hindernisse, noch so hoch getürmt, sind für giltige Dramen nur vorhanden, um überwunden zu werden. Mußte der dichtende Genius diese Hindernisse schaffen, weil er Innerlich-Notwendiges nicht niedrigen Rücksichten auf die Bühnenwirkung opfern durfte, so ist es Pflicht des Theaters, die Technik nach den Bedürfnissen des Dichters zu erweitern. Große Fortschritte der Bühnenkunst sind durch diesen edlen Zwang erzielt worden; die moderne Bühne erobert in jahrhundertlanger Arbeit von Jahr zu Jahr vollständiger die weitzügige Shakespearesche Phantasie, sie hat sich aus dem zweiten Teile des „Faust" wenigstens mächtige Teilwirkungen gesichert, und Richard Wagner stellte ihr Aufgaben, bei deren Lösung sie sich gewaltig strecken und wachsen mußte. Sind die Hindernisse anderer Art, sind sie nicht in unantastbaren dichterischen Absichten begründet, haben sie vielmehr in der technischen Unkenntnis, in der besserungsbedürftigen theatralischen Fähigkeit des Dichters ihren Ursprung, dann braucht der Dichter einen Helfer, der sein Schöpferisches gewissenhaft schont, seine Schwächen bedeckt, sein geknebeltes Werk befreit. Dichterische Dramaturgen haben manchen hohen Schatz gehoben.

Hamerling urteilte über die Bühne, wie über sein eigenes Drama irrig, als er im Vorworte vom Jahre 1870 sein Aufführungsverbot „für alle Zeiten" aussprach. Dem deutschen Theater fehlte gerade damals jeder größere Zug; die Resignation des Dichters dürfen wir also für ein zeitgeschichtliches Armutszeugnis nehmen. Erfahrungen,

Digitized by Google

die Hamerling später an einer von der Borniertheit des Zensors und der Unzulänglichkeit schauspielerischer Mittel verschuldeten Verzerrung seines Dramas im Wiener Ringtheater sammelte, konnten sein Mißtrauen nicht mildern. Unsere Grazer Festvorstellung vom 18. Mai, die, ungeachtet der erwähnten Wiener Verballhornung und der Inszenierung des ersten Aktes in einer hiesigen Studentenvorstellung vom 30. März 1871, mit Fug als Uraufführung anzusehen ist, hat nun doch den Beweis erbracht, daß große dramatische Werte in „Danton und Robespierre" ruhten, die geweckt werden konnten. Es war ein Anfang noch kein Vollenden. Was hier die frische, mutige Kraft eines jungen, begabten Literaten (Bruno Sturm) im Vereine mit dem unermüdlichen, verständnisvollen Eifer des Regisseurs (Herrn Reiter) und dem kundigen Interesse des Herrn Hofburgschauspielers Heine begonnen hat, das wird nach dieser festlichen „Generalprobe" des Dramas allmählich erst ausgebaut werden müssen, soll „Danton und Robespierre" der Bühne erhalten werden. Die nun erzielte bedeutende Wirkung der Teile sichert der fortgesetzten Bemühung den Lohn für das Ganze. Unter den einander widersprechenden Urteilen der Literaten, die sich mit der Bühnenfähigkeit von Hamerlings Revolutionsdrama beschäftigten, blieb — man darf es mit Sicherheit betonen — die Meinung Dr. Ernst Gnads im Rechte, der in seinem Essay „Robert Hamerling als Dramatiker" schrieb: „. . . es wäre zu wünschen, daß eine bühnenkundige Hand durch Kürzung und Weglassung einzelner Szenen und durch straffere Konzentrierung der Handlung und der Dialoge die Tragödie für die Aufführung tauglicher machte."

Auch Gnad stellte sich mit diesem Vorschlage zu Hamerlings Äußerungen im „Vorworte" in Gegensatz; denn Hamerling wollte von Kürzungen nichts wissen: „Zu beträchtlich" — sagt er — „ist des Werkes Umfang, von welchem ohne bedeutende Schwächung der Gesamtwirkung nichts preisgegeben werden kann." Das aber ist der Grundirrtum des Dichters im Urteile über sein Werk, und dieser

Digitized by Google

kritische Irrtum hängt innig zusammen mit dem Hauptfehler des Dramas, mit dem Kernübel seiner dramatischen Konzeption. Das Urteil Hamerlings irrte, indem es von der Beseitigung des ungeheuren Ballastes im Genrehaften und der rednerischen Überfülle, die sich sogar häufig in Wiederholungen ergießt, eine Schwächung der Gesamtwirkung befürchtete, während eine große Wirkung dieser Dichtung überhaupt nur dann gesichert werden kann, wenn ihre Hypertrophie beseitigt, ihre quellende Breite eingeengt wird. Würde man unternehmen, was Hamerling andeutete: eine Aufführung des völlig ungekürzten Dramas an zwei Theaterabenden, so müßte sich der Beweis vor jedem, auch dem gebildetsten und aufnahmsfähigsten Publikum von selbst ergeben. Ermüdung und Teilnahmslosigkeit, zum Schaden der herrlichen dichterischen Schönheiten und des großen dramatischen Wurfes, den der Kundige in der unförmigen Masse der Tragödie bewundernd und bedauernd erkennt, wären die Folge. Was ermüdet im Drama? Niemals das Notwendige. „Danton und Robespierre" aber hat soviel, was dramatisch, ja manches sogar, was dichterisch überflüssig ist, was jedoch der Historiograph, der mit allzu pedantischer Genauigkeit den Dichter meisterte, nicht hatte missen wollen. „Zu nahe," schreibt Hamerling im ersten Vorworte, „liegt unseren Tagen noch die in diesem Drama geschilderte Zeit, als daß eine Entfernung von der geschichtlichen Wahrheit auch nur im Detail verstattet gewesen wäre." Das ist das unbewußte Geständnis des großen Irrtums eines Dramatikers, der die gestaltende Kraft und die wunderbare Innenschau besaß, aber sich zu dem Theorem verleiten ließ, daß der Dichter auf dem gleichen Wege wie der Gelehrte zur Quelle der geschichtlichen Wahrheit gelangen müsse. Sammeleifer und Deduktion drohen in manchen Partien von „Danton und Robespierre" Eingebung und Induktion zu erdrücken. Wir wollen nicht die „geschichtliche Wahrheit" im Drama, wir wollen die menschliche Wahrheit, gleichviel ob sie in den Büchern der Geschichte gefunden oder im ringsum wallenden Leben erschaut

Digitized by Google

wurde. Ein Wort Goethes lautet: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.“ Das Chronistische mag der Dramatiker verwenden, aber nur dann, wenn es sich nicht selbstherrlich einschiebt, wenn der Stoffwechsel von der verbuchten zur lebendigen Wahrheit gelang, wenn die „Tatsachen“ Bestandteile der Entwicklung sind, dem Fortschreiten dienen. Man vergleiche einmal die Volksszenen in Grabbes „Napoleon oder Die hundert Tage“ — dieses Drama hat wahrnehmbar auf Hamerlings Werk befruchtenden Einfluß geübt — mit denen in „Danton und Robespierre“; dort das Nacheinander dramatischer Gipfelung, hier das Nebeneinander der Episoden. An glänzenden Lichtern und an Typenreichtum allerdings erreichen Hamerlings Pariser von 1794 sogar die Grabbes von 1815! Und wie im Genre, so arbeitete Hamerling auch in der Charakteristik gegen seine starken dramatischen Impulse. Sein Danton und sein Robespierre sind glänzend angelegte Gestalten, aus dem Haupte und Herzen eines genialen Dichters wiedergeboren, aber die unendlichen rhetorischen Reflexionen, die selbst das Mittel wenig natürlicher Selbstschilderungen nicht scheuen, machen nicht, wie der Dichter beabsichtigte, die Bilder plastisch, ziehen über sie im Gegenteile einen Schleier.

Da hat also das Messer des Chirurgen Arbeit! So verwachsen ist jedoch in dem Drama oft der Organismus mit den Wucherungen, daß eine gänzlich säuberliche Amputation wohl überhaupt ausgeschlossen erscheint. Manche Schönheit muß geopfert werden, sollen die erhabenen Schönheiten der Dichtung überhaupt zur Geltung kommen. „Es dürfte nicht viele Dramen geben,“ — sagt treffend Hans Sittenberger in seinen „Studien zur Dramaturgie der Gegenwart“ — „die es dem Leser so schwer machen, sich ein Urteil zu bilden, als gerade dieses. Echtes und Falsches, ganz Verfehltes und grandios Gelungenes mischt sich so bunt, durchdringt einander so innig, daß man sich

Digitized by Google

kaum zurecht finden kann. Es gibt Szenen in dem Drama, die an erschütternder Wirkung nur wenig ihresgleichen haben." — Empfand Hamerling vielleicht doch, ohne es sich zu gestehen, daß es nicht bloß an der begrenzten Leistungskraft der Bühne läge, wenn bei einer Aufführung die Wirkung des Ganzen hinter der einzelner Teile zurückbleiben würde? Seine bedeutende dramatische Begabung war nicht mit großem dramatischen Können gepaart.

Das schöne Ziel der Bühneneinrichtung von „Danton und Robespierre" muß es sein, nicht nur Entbehrliches und Belastendes zu entfernen, sondern auch Werte, die mit den ausgebrochenen Szenen verloren gehen mußten, wieder zu ersetzen. Dazu gebrach es bei der hiesigen Vorbereitung wohl an Zeit und außerdem ist derlei keine Bestellarbeit, das Gelingen vielmehr abhängig von der Inspiration eines zweiten Dichters. Unter diesem Gesichtspunkte muß es als kluges Sich-Bescheiden anerkannt werden, daß sich Bearbeiter und Regisseur doch nur mit Kürzungen begnügten, die mit Geschmack und Takt ausgeführt wurden, und selbst der Wegfall der Szene im aristokratischen Salon mag zwar um ihres hohen Gehaltes willen beklagt, kann aber meines Erachtens als Zugeständnis an die dura necessitas nicht mißbilligt werden. Diese dritte Szene des vierten Aufzuges (die Royalistenversammlung bei der Marquise von St. Amaranthe) ist ja an sich ein feines Kabinettsstück. Sie ist auch wichtig für die „Haupt- und Staatsaktion", denn in ihr kündigt sich der politische Umschwung an. Für das Schicksal Robespierres dagegen bedeutet sie wenig, denn das bißchen Intrigue, das hier angesponnen wird, ist entbehrlich, weil es für uns, die Zuschauer, nichts ausmacht, ob der Schürzenjäger Tallien die Vernichtung Robespierres aus diesem oder jenem Grunde beschließt. Wir erfahren in der Sitzung des Nationalkonvents (vierter Akt) noch früh genug das natürlichste Motiv: Tallien köpft den Robespierre, weil sonst Robespierre den Tallien köpfen würde. Und für die innere Entwicklung Robespierres, aus der allein sein Untergang sich ergibt, kommt die Szene gar nicht in Betracht. Wer

Digitized by Google

demnach mehr dem menschlichen Drama, als den Skizzen aus der Revolutionszeit Wert beimißt, wird den Royalistenkonventikel eher zu opfern bereit sein, als irgend eine der zur Aufführung gelangten Szenen. Nebenbei kommt auch in Betracht, daß im aristokratischen Salon wieder mit geisterhaftem Spuk gespielt wird. Wir sahen unmittelbar vorher den Mordanschlag des wahnsinnigen Dichters der Marseillaise, der im Dunkel der Nacht mystisch als rächender „Geist Dantons" spricht und angesprochen wird. Die Wiederholung verwandter Effekte ist nicht vorteilhaft.

Vielleicht weist der Widerspruch auf die zweite Szene des fünften Aktes (mit der unsere Aufführung den fünften Akt beginnen ließ). Sie spielt auf der Straße in der Nähe des Stadthauses, und wirre Haufen von Sansculotten und Nationalgardisten verkünden die sich drängenden Ereignisse. Wir erfahren, daß Robespierre und dessen Getreue, die wir im Nationalkonvente verhaftet werden sahen, von keinem Kerkermeister in Paris übernommen und daß sie befreit wurden, wir sehen die flüchtige letzte Begeisterung des Volkes, das sich zusammenrottet, um für den Triumvir zu kämpfen, wir werden Zeugen des in wenig klassischen Strichen dargestellten Umfalles der wankelmütigen Franzosen, die, berauscht von Napoleons, des kommenden Mannes, eben eintreffenden Siegesnachrichten, Robespierre seinem Schicksale überlassen. Die Szene ist, sowenig auch unsere Empfänglichkeit nach dem turbulenten Konventsakte dem abermaligen Lärm entgegenkommt, notwendig, weil es sonst unverständlich bliebe, Robespierre, der am Schlusse des vierten Aktes als Gefangener abgeführt worden ist, zu Beginn des fünften Aktes wieder in Freiheit zu sehen. Dem ließe sich freilich zur Not durch eine Erzählung abhelfen; entscheidend aber ist eine dichterisch-dramatische Erwägung: „Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen," heißt es im Wallenstein-Prologe —, und das letzte Schlaglicht auf das Volk von Paris brauchen wir, um Robespierres Charakter, seinen tragischen Kampf und Untergang

Digitized by Google

ganz zu erfassen. Ein richtiger einfacher Satz besteht aus dem Subjekte, dem Zeitworte und dem — Objekte.

Es soll auch vorgekommen sein, daß jemand meinte, man hätte die Leonoren-Szenen im Hause des Tischlermeisters Duplay streichen können. Das wäre der schlimmste Anschlag auf das Charakterbild Robespierres und den dichterischen Gehalt des Dramas gewesen! Inmitten von Blut und Massenmord blüht das Heidekraut einer sanften, ungestandenen Liebe, durch die von dem Dampf der unerhörtesten Greuel geschwängerte Luft weht der Hauch eines fernen Glückes, das der eiserne Fanatiker zerknüllt und zertritt, das ihn aber in flüchtigen Minuten mit der Wehmut und Wonne eines „wunderbaren Frühlingstages" erfüllt und dem Sterbenden noch einmal als weißer Todesengel mitleidsvoll die blutende Stirne küßt! Wer diese innige Poesie, die wie ein „ungeahnt geborner und, kaum gegrüßt, verlorner, unwiederholter Augenblick" das grausige Revolutionsdrama durchleuchtet und dem seltsamen, uns so wesensfremden Menschen Robespierre unser Herz öffnet, — wer die Leonoren-Szenen nur um einen ihrer unendlich zarten Reize berauben wollte, der verstünde den Dichter nicht.

Allerdings war es ungeschickt, die dritte Leonoren-Szene aus dem fünften in den vierten Akt zu verlegen und ihren düsteren Inhalt nur durch den „Verwandlungs"-Vorhang von dem lieblichen Idyll im Wäldchen von Montmorency zu trennen. Da liegt Zeitliches dazwischen. Es ist kein Zugeständnis an die „Einheit der Zeit" im Sinne des Aristoteles und Corneille, wenn wir dem Aktschlusse allein die Fähigkeit zuschreiben, Zeiträume zu trennen. Außerdem wäre der Regie bei einer Wiederholung der Aufführung die Kürzung des Textes mancher Szene (Robespierre insbesondere monologisiert bis zur Erschöpfung!) zu empfehlen.

Die Wirkung der Tragödie, die, ich sehe von der festlichen Stimmung ab, viel größer war, als die Skeptiker vorausgesagt hatten, stellte dem dramaturgischen Versuche und der Darstellung ein sehr günstiges Zeugnis aus. Interessiert hat fast alles. Selbst dort, wo das Psychologische

Digitized by Google

bedenklich hinter das Geschichtliche zurücktritt, fesselte die festgeprägte Gedankensprache des Dichters, der Sarkasmus seiner Welt- und Lebensweisheit, Werte, die allein schon „Danton und Robespierre" ein hohes geistiges Schwergewicht verleihen und Stücke, wie etwa Sardous effektvolles „Thermidor"-Schauspiel, aus der Linie des Vergleiches drängen. Mächtig schlugen die großartige Gastmahlszene, diese einzigartige dramatische Kraftprobe, dann die anderen Höhepunkte: Danton im Kerker, Robespierre und Leonore, der stürmische Nationalkonvent und der erschütternde Ausklang des Schlußaktes ein. Der starke Geist, der die Kolossalgestalten der französischen Revolution aus der Kraft der Kunst neu geschaffen hat, rauschte durch das dichtgefüllte Haus.

Die Inszenierung von „Danton und Robespierre" bereitet, trotz der Vorarbeit des Dramaturgen, außerordentliche Schwierigkeiten. Die Volksszenen müssen straff zusammengehalten und gleichzeitig in ihre Einzelheiten, die an individuellem Leben reich sind, aufgelöst werden. Sie dürfen nicht zu einem wogenden Brei werden, der alle dramatischen Konturen überdeckt und verwischt. Scharfe Gliederung, die jedoch den steten Fluß des Einen aus dem Anderen nicht unterbrechen soll, ist auch das einzige Mittel, abtötende Monotonie zu verhüten. Der sicheren Technik und dem ausdauernden Fleiße des Herrn Regisseurs Reiter ist es gelungen. Die Massenszenen des ersten Aktes hoben sich voneinander ab und gingen doch ineinander; sie umrahmten sehr wirkungsvoll das erste Erscheinen Dantons und Robespierres, ohne den Eindruck zu verwirren. Auch bildnerisch war das Arrangement beim Feste der Vernunft vorzüglich. Durch zweckmäßige Ausfüllung des Raumes vor den Kulissen und zwischen den Kulissen wurde der Phantasie die Perspektive in eine unabsehbare Menschenmenge vorgetäuscht. Das lebende Material, durch zahlreiche Hochschüler in dankenswerter Weise verstärkt, war groß genug für imposante Gesamtwirkungen. Nicht minder trefflich war die weltberühmte, in Hamerlings Verkürzung merk-

Digitized by Google

würdigerweise stark theatralisch zubereitete Konventsitzung vom 9. Thermidor angelegt und vorbereitet.

Überwinden Dramaturg und Regisseur die Hindernisse, so bleibt doch das Erste und Letzte in Schwebe und mit ihm das ganze Glück des Unternehmens: Danton und Robespierre erfordern hoch über das Mittelmaß guter Schauspieler emporragende Darsteller. Alle Treue der Revolutionsbilder ersetzt nicht das Gewicht des Persönlichen, das in Hamerlings Drama zwar von der Überfülle des Beiwerkes umrankt wird, aber nur um so gewaltiger sich selbständig behaupten muß, soll die Dichtung nicht als eine Sammlung fahriger geschichtlicher Skizzen, vielmehr als das wirken, was ihre Größe ist: als die Wiedergeburt zweier monumentaler Menschen, die auch der Spiegel ihres Zeitalters sind.

Herr Hofburgschauspieler Albert Heine ist körperlich in wunderbarer Weise zur Darstellung der in Bild und Schrift überlieferten äußeren Erscheinung des Robespierre berufen. Die kleine, fast unscheinbare, aber ausdrucksvolle Gestalt (wie fein sprechen seine Hände!) trägt einen Kopf, der auch ohne Maske eine seltsame Ähnlichkeit mit dem Haupte Robespierres besitzt. Die bleich geschminkten Lippen, der halb erloschene Blick des Auges, das nur zuweilen unheimlich leuchtet, die hohe Stirn und die Pose der steinernen Ruhe vervollständigen diese Ähnlichkeit. Und wie versteht er es, die grellen Gegensätze, die, aus den Taten und dem Schicksale Robespierres bekannt, den Rückschluß auf sein Wesen so sehr erschweren, in der Natur einer Persönlichkeit aufzulösen. Nicht aus breiten Kommentaren, aber überzeugend, geht die große Reizbarkeit der Nerven, die ein starker Wille zu stoischem Gehorsam zwingt, in unser Verständnis über. Weichlichkeit und Härte vermählen sich, wenn sich die Muskeln des Schauspielers, die uns eben noch das Bild des Unbeweglichen geboten, wie im leichten Krampfe verzerren und die grausam-feste Stimme den weinerlichen Ton eines Kindes annimmt. Dann wieder, in seltenen Augenblicken, kommt diese Stimme auch tief und

Digitized by Google

wahr aus dem Innern. Schleicher und Held, Träumer und Bluthund! Musterhaft ist die markante, epigrammatische Schärfe der Sprache, die Heine mit individueller Technik meistert. Gewiß, er „wiegt sich" in dieser Kunst des Könners, und nicht immer, wenn der naivere Zuhörer verblüfft ist, war das künstlerische Mittel ein ganz ernstes; zuweilen wird gewissen Effekten geopfert. Geschmacklos sind jedoch diese kleinen Eitelkeiten niemals. Bedeutend war Heines Darstellung in der Gastmahlszene und im Konventsakte — da besonders würde der leise Wechsel im Spiele der Züge, der ungeheure innere Stürme deutlich, aber fein und diskret verrät, ein Studium bei mehrmaliger Betrachtung reichlich lohnen. Der Übergang von der stolzen Überlegenheit zur Erschlaffung des Unterlegenen und dessen Aufraffen bis zum wilden Ausbruche der Verachtung war ein Meisterstück. In der Szene mit Leonore zu Montmorency schien mir die zu lang bewahrte Gleichgiltigkeit Robespierres zu sagen, daß hier der poetische Schimmer vom Schauspieler nicht mit genug dankbarer Seele empfangen worden ist. Selbst das in seiner lakonischen Kürze so reiche Wort: „Ja, siehst Du, Kind, 's ist heute ein wunderbarer Frühlingstag!" — hatte keinen inneren Klang. Wohl aber tönte es im Tiefen, als Robespierre dem voll Entsetzen entflohenen Mädchen sinnend nachhing: „An einen weichen Busen sich schmiegen, an einer süßen Lippe hängen ꝛc.", als er den letzten Abschied nahm von seinem Freunde St. Just und als er sterbend Leonore wiedersah: „Wer kommt da? Ist's der Todesengel? Wie hold er ist, der Friedensbote! Warst Du mir so nah'? Mir ist, als hätt' ich Dich schon einmal geseh'n — war's nicht in Montmorencys grünem Wald?" — Die auch physisch über alle Maßen anstrengende Rolle hätte, nimmt man die Leistung als Ganzes, unter den deutschen Schauspielern einen besseren Vertreter kaum finden können. Herr Heine wurde vom Publikum bejubelt.

Richard Wirth spielte den Danton. Naturam expellas furca. Das schwere, wuchtige Temperament dieses

Digitized by Google

guten Schauspielers stemmt sich geradezu gegen die Art des leicht- und heißblütigen Danton.

Die lyrische Perle des Dramas, die Gestalt der „lieben, sinnig-sanften Leonore" mit der „gedankenvollen Stirn" war Annie Sikora anheimgegeben. Die junge Künstlerin schöpfte aus der Tiefe ihrer Natur den reinen Sonnenschein, der Robespierres finstere Stirne wie im Traume küßt und den düsteren Mann zum ersten Male lächeln macht. Sie war die Leonore, wie Robespierre sie sah: das schüchterne Mädchen, das den Gewaltigen verehrt, „wie man einst die Heiligen verehrte", das ihn „besser kennt" als jene, die Grausiges von ihm erzählen, und dessen sanfte Seele entsetzt aufschreit, da es beim Anblicke der zum Tode geführten Jungfrauen von Verdun den anderen Robespierre erkennt. Ergreifend war das Aufschluchzen der an der Tragbahre Robespierres niedersinkenden Leonore. Der bekannte Hamerling-Forscher Prof. Dr. M. M. Rabenlechner schrieb über Annie Sikoras Leonore, daß das Burgtheater seit dem Tode der Josefine Wessely eine solche Psyche nicht mehr besessen habe.

Der denkwürdige Tag, der Robert Hamerling in Marmor verewigte und sein großes Drama ins volle Leben rief, wird in der Chronik der Direktion Cavar einen rühmlichen Glanz behalten.

Digitized by Google

Otto Erich Hartleben.

„Rosenmontag."

Eine Offiziers-Tragödie in fünf Akten. — 10. Mai 1901.

Aristophanes in der Maske des Tragikers; aber immer noch Aristophanes. Ob er in der „Erziehung zur Ehe" die hochehrenwerte Moral der Philistermütter schildert, die ihre Söhne über die Leichen treuer Mädchenseelen hinweg in die Konvenienzehe geleiten, — eine Moral, die vor dem Babel, dem das flügge Söhnchen außer Hause sich ergibt, weise beide Augen schließt; ob er in den Einaktern „Die Befreiten" mit sündhaftem Spotte die Gesetze der Allerweltssittlichkeit als Ballast der Heuchelei von Verhältnissen schüttelt, die sich nach dem Rechte ihrer Natur ebensowenig kodifizieren lassen, wie Hände vom Maße Nr. 7 in Handschuhen von Nr. 5½ Platz finden; oder ob er uns in „Rosenmontag" das Schicksal einer jungen Liebe gibt, die ein junges Glück wäre, wenn nicht das Standesvorurteil sie mit eisernen Ketten ins Verderben zöge: immer ist Hartleben der revolutionäre Anwalt des Natürlichen gegen die widernatürlichen Satzungen der menschlichen Gesellschaft.*) Zu diesem Amte eignet ihn sein grausamer Humor, der sich von Illusionen nicht täuschen läßt. „Rosenmontag" wäre

*) In Hartlebens jüngstem Stück: „Im grünen Baum zur Nachtigall" ist der Sarkasmus mit dem Gegenstande klein geworden. Die Auswüchse des studentischen Komments sind kein ernsthafter Vorwurf. Ein bißchen burschikosen Humors und ein bißchen Jungliebe-Lyrik retten das Stück nicht.

Digitized by Google

ein bitteres Scherzgedicht, wenn es nicht mit dem frühen Tode zweier Menschen schlösse.

Hartleben nennt „Rosenmontag" eine „Offizierstragödie". Man hat den Grund hiefür ohne Kopfzerbrechen in dem Titel-Spezialistentum der Neuen und darin gefunden, daß die Stärke und die Eigenart des Stückes die ungemein treue Schilderung des preußischen Kasernen-Milieus sei. Bewundernswerter Lerchenflug mit hohlen Geistesflügeln! Weder das Aparte der Namensgebung konnte einen so klugen Kopf, dessen sich unser Dichter zweifellos erfreut, reizen, noch darf man ihm zumuten, daß er selbst auf die Schwäche seines Stückes gehorsamst aufmerksam machen wollte. Es wäre traurig, wenn die Folie höheres Interesse einflößte, als der Darstellungsgegenstand. Aber aus einem anderen Grunde ist „Rosenmontag" eine Offizierstragödie": Nur weil „Rosenmontag" ein „Offiziersstück ist, konnte daraus eine Tragödie werden. „Was sonst in Ehren stünde — Nun ist es worden Sünde." Der Hans Rudorff könnte das Handwerkerstöchterlein lieben und heuern und ungeschoren mit seiner Traute leben, wenn er nicht Leutnant, der Enkel eines berühmten Heldengenerals und der Sprosse einer gesellschaftlich hochgestellten Familie wäre, wenn nicht die Dienstpflicht sogar seine Notwehr lähmte, wenn man in Offizierskreisen ihm für die beleidigte Ehre solch eines kleinbürgerlichen Mädels, das kein Fräulein ist, Satisfaktion gäbe, wenn man als Offizier ein Ehrenwort, selbst ein erlistetes, mißachten dürfte, wenn er, ohne in Schimpf und Schande fahnenflüchtig zu werden, dem unnatürlichen Zwange der Standesgesetze sich entziehen könnte, und wenn ihm diese feindliche Standeswelt eine andere Freiheit ließe, als die zu sterben. So meint es wenigstens der Dichter, so sucht er es glauben zu machen. Gegen seine Absicht ergibt sich freilich in den Vorgängen des Dramas manche logische Lücke, in die sich unser Unglaube einnistet. Hartleben, der Kämpfer, kündigt mit dem Titel seines Stückes an, welchen Gegner er in die Schranken ruft: Es ist der Geist der uniformen Disziplin und

Digitized by Google

Korrektheit, der ein ungefüges Herz in den Tod treibt. Immer häufiger werden in jüngerer Zeit die Schauspiele, deren Konflikte aus den Berufsständen geholt sind. Der Dichter kämpft für die Ehre der Natur und der Menschlichkeit gegen die Standesehre. Mächtig ist dieser Gegner. Ob aber Aristophanes ihm mit der Maske des Tragikers gefährlicher wurde? Das tragische Geschick Hans Rudorffs müßte, wie hier der Fall liegt, kein unentrinnbares sein, wenn der Mann weniger — neurasthenisch wäre.

Hartleben hätte es bequemer gehabt, wenn er den jungen Hans Rudorff aus der Mitte derer genommen haben würde, die keinen inneren Beruf zum Berufsoffizier haben und die ein grausamer äußerer Zwang in die falsche Laufbahn drängte. Daß aber diese weiche Seele, die voll Poesie, Musik und Liebesbedürfnis ist, doch auch ererbtes Soldatenblut hat und diesem Erbteil endlich lieber Glück und Leben als die Standesehre opfert, macht sein Persönliches zwar komplizierter, die Aufgabe jedoch über die Kräfte des Dichters hinaus schwierig. Hans Rudorff, früh verwaist und als Kind unter fremden Leuten herumgestoßen, „ausgehungert und verdurstet nach einem bißchen Liebe, wie wohl noch nie ein junger Mensch“, findet die Traute Reimann. Sie ist mehr als das „süße Mädel“, sie ist, mit ihrer grenzenlosen Hingebung an den Einen, Einzigen, „das Glück, das ihm je beschieden worden, die Ahnung einer reineren, zarteren Welt“, sie ist sein Schicksal. Darum hätte es Hans auch fast das Leben gekostet, als er, von einem kurzen Aufenthalte in der Gewehrschule in die Garnison zurückgekehrt, an der Hand augenscheinlicher Beweise — durch dritte Personen! — erfährt, daß Traute ihm die Treue gebrochen und sich an seinen Kameraden v. Grobitzsch, eine brutale Herrennatur, weggeworfen habe. Ein Nervenfieber reißt ihn nieder, ein langer Urlaub bringt ihm die körperliche Genesung. Er glaubt überwunden zu haben, er gibt seinem merkwürdig besorgten Obersten das Ehrenwort, daß die Ungetreue für ihn tot und begraben bleiben werde, und er verlobt sich sogar in

Digitized by Google

der Heimat unter Beihilfe seiner alten Großmutter mit der Tochter eines reichen Fabrikanten. Am Rosenmontag (Faschingmontag), auf dem Karnevalsfeste der Offiziere, wird seine Braut erscheinen.

Kurz vor Anbruch dieses Tages zerreißt mit einem Male der Nebel und der arme Hans Rudorff sieht klar, daß er das Opfer einer schändlichen Kabale, eines lang vorbereiteten Betruges war. Zwei Vettern, die mit ihm im Regimente stehen, plaudern es rätselhaft unvorsichtigerweise im Kameradenkreise aus, und sein bester Freund, Oberleutnant Harold, teilt es ihm mit. Die Verwandten, die an dem ernsten Verhältnisse mit Traute Anstoß nahmen und die Verheiratung Hansens mit der Fabrikantenstochter planten, spielten Vorsehung. Im Einverständnisse mit der Großmutter hatten die Vettern die den Freunden ihres Geliebten unbegreiflich stark vertrauende Traute in das Haus des Lebemannes Grobitzsch gebracht, um sie durch den falschen Schein vor aller Welt zu kompromittieren, und sie waren es auch, die die Ehrenwortabnahme vermittelten. Der leidenschaftliche Schmerz um das ihm gestohlene Glück, ein wilder Vergeltungsdrang und das Bewußtsein, daß er an seinem treuen Mädchen die schwere Schuld seiner Leichtgläubigkeit zu tilgen habe, werfen Hans völlig aus dem Gleichgewichte. Daß Hans nun in keiner Weise zweckmäßig handelt, will der Dichter mit seinem hochgradig krankhaften Zustande begreiflich machen. Die Neurasthenie ist aber doch ein zweifelhafter dramatischer Pfeiler. Hans fordert nicht Satisfaktion von seinen Betrügern, allerdings sagt man ihm, der Ehrenrat würde ein Duell um eines „Mädels" willen niemals bewilligen. Seine Drohungen finden keinerlei Verwirklichung — vielleicht weil sein Offiziersehrgefühl ihn an jeder Vergeltung, die außerhalb des ritterlichen Brauches läge, hemmt. Hans geht auch nicht zum Obersten, um ihm den Betrug darzulegen und zu fordern, was ihm nicht verweigert werden könnte, seine Freigebung von dem erlisteten Ehrenworte. Nachdem Grobitzsch Hans und Traute im Kasernenzimmer des Leutnants beisammen gefunden und,

Digitized by Google

ohne daß damals die Wiederanknüpfung des Verhältnisses den gebundenen Mann bereits schuldig gemacht hätte, die Anzeige beim Regimentskommandanten erstattet hat, ergibt sich Hans darein und lebt letzte Liebesnächte mit der Geliebten. So hat er ohne unbedingte Nötigung sein Ehrenwort gebrochen. Aber auch jetzt hat er nicht die Kraft, der „Ehre des Herzens" die Standesehre zu opfern, er hat nicht die Kraft, das ihm von seinem Freunde Harold (fast wäre der Name Graf Trast der Feder entschlüpft) zur Flucht gebotene Kapital anzunehmen, nicht die Kraft, fahnenflüchtig zu werden, nicht die Kraft, als kassierter Offizier weiterzuleben. Er, der doch den Wortbruch stolz auf sich nahm und ausrief: „Ich heiße Hans Rudorff. Das Bild meines Großvaters hängt in Eurem Kasino. Was kümmert es mich, ob es jemand weiß oder nicht. Aber selbst wenn es keinen Oberst und keinen Ehrenrat und kein Wort mehr auf der Welt gäbe, ich würde es dennoch niemals leugnen!" — So stirbt er denn mit Traute.

Die inneren Widersprüche wurden durch diese Darstellung der Vorgänge bloßgelegt. Sie sind, besonders hinsichtlich des dramatischen Knotenpunktes, des nicht zurückgeforderten Ehrenwortes, derart, daß das Drama um sein Dramatisches kommt. Denn alle Rechte, die wir dem Dichter-Psychologen willig einräumen, zwingen uns nicht zu der Anerkennung, daß im Drama das Vernunftgemäße durch das Psychopathische ersetzt werden könnte. Außer dieser inneren Klippe sind leider auch mancherlei Unwahrscheinlichkeiten vorhanden. Sie wurden zum Teile hier schon berührt und seien flüchtig aufgezählt. Unwahrscheinlich ist es, daß die stille, sinnige, keusche Traute sich in der Abwesenheit des Geliebten zum Besuche eines Festes im Hause Grobitzsch' verleiten läßt. Unwahrscheinlich, daß Hans ohne Aussprache mit dem Mädchen den Verleumdern unbedingt Glauben schenkt; das ist übrigens mehr noch unschön als unwahrscheinlich, denn die Liebe „leuchtet den Guten" aus dem ewigen Lichte des Vertrauens. Wer, selbst vornehm, ein edles Weib liebt, der vertraut ihm unbedingt gegen

Digitized by Google

jeden bösen Schein. Rudorff hätte seiner Traute vertrauen sollen, auch wenn er sie im Hause des Grobitzsch getroffen hätte, — und erst recht auf das bloße Gerede hin. Unwahrscheinlich ist ferner, daß die Vettern ihr Werk durch leichtsinniges Ausplaudern des so lange strenge gehüteten Geheimnisses selbst zerstören. Unwahrscheinlich schließlich, daß Hans das Mädchen in sein Zimmer bestellt, wo er beständig der Gefahr, besucht zu werden, gewärtig sein muß und sogar dem Besuche des Herrn v. Grobitzsch bestimmt entgegensieht.

Die schweren Bedenken, die gegen das Drama geltend zu machen sind, lassen gewiß die geistvolle theatralische Kunst und die poetische Fülle besonders hoch werten, denn nur Vorzüge von außergewöhnlichem Maße erklären die tiefe Wirkung, die „Rosenmontag" auch auf kritisch Widerstrebende ausübt. Selbst die ältesten Handgriffe nehmen sich bei Hartleben wie neuartig und gar nicht anstößig aus. Wer wagt es heutzutage noch frischen Mutes, die Handlung mit dem verwegen naiven Mittel weiterzuschieben, daß er das Gespräch zweier Personen durch eine dritte belauschen läßt? Doch hier vergessen wir bei der betreffenden Szene des dritten Aktes gewiß zu lächeln!

Das Leben der preußischen Offiziere, ihren Geist und ihre kleinsten Eigentümlichkeiten, hat Hartleben wunderbar abgeguckt. Gewiß sichert auch die nach soviel Offizierskomödien nun erst gemachte Entdeckung des wirklichen Offiziersstückes dem Schauspiele ein besonderes Interesse.

Was an „Rosenmontag" am innigsten schätzenswert scheint, ist die tiefe poetische Stimmung, die vom zweiten Teile des vierten Aktes an über das Drama ausgebreitet ist. Dieser verfrühte Winterfrühlingstag mit seinem Sonnenschein, der wie die Wangenröte eines totkranken Mädchens täuscht, diese letzte Lust des Lebens unter dem bleichen Entschlusse, zu sterben, dieser Abschied des Karnevals, wem würde das Herz in solcher Lust nicht wund?

Digitized by Google

Am Rosenmontag liegen zwei —
Die kalten Hände noch verschlungen,
Das Leben strömte rauh vorbei —
Die beiden haben's nicht bezwungen.
Als überwunden grüßen sie
Den Sieger, dem das Glück begegnet —
Im Tod verbunden, segnen sie
All jene, die das Leben segnet.

Hans und Traute, sie haben das Leben nicht bezwungen! Das Weckſignal des Horniſten in der Morgendämmerſtunde verkündigt den Tag, das Leben. Da eilen ſie dahin ... Und wie man die Tür erbricht und die eng verbundenen Leichen findet, ſetzt draußen die Militärmuſik einen flotten Marſch ein ... So ſparſam man mit dem Ausdrucke „genial" ſein ſoll, ſo genau man zwiſchen dichteriſcher und theatraliſcher Wirkung unterſcheiden muß, dieſer Ausdruck des wilden Gegenſatzes von Tod und Leben iſt genial.

Nach dem Schlußakte rauſchte auch der Beifall der ergriffenen Zuſchauer nieder, die ſich bis zur Mitte des Stückes ziemlich kühl verhalten hatten.

* * *

Joſef Kainz als Hans Rudorff. — 15. Juni 1901.

Der preußiſche Leutnant, von dem ſein Kamerad ſagt, er hätte „Organiſte" werden ſollen, weil er eine nervös ſenſible, poetiſche Natur iſt, und der doch ſoviel ererbtes Soldatenblut beſitzt, daß er die Haltung auch im Augenblicke der tiefſten Erſchütterung nicht verliert und lieber zugrunde geht, als dem Offiziersſtande entflieht — iſt eine komplizierte Miſchung von Gegenſätzen. Die Tragik des Hans Rudorff beſteht nicht etwa darin, daß ſein vorurteilsloſes menſchliches Herz und der äußere Zwang der Standesanſchauungen miteinander im Kampfe liegen; wäre es bloß das, ſo würde Rudorff entweder über den äußeren Zwang triumphieren und einen ihm verhaßten Stand verlaſſen — oder er würde durch äußere Gewalt zerſchmettert werden.

Digitized by Google

Aber in Rudorffs Inneren bekämpfen sich die beiden Welten, und daran geht er zugrunde. Hans Rudorff stellt die „Ehre des Herzens" voran, sie macht ihn wortbrüchig; aber auch die Ehre des Standes ist für ihn so mächtig, daß er freiwillig stirbt, um der militärischen Überlieferung seiner Familie keine Schande zu bereiten, um nicht fahnenflüchtig werden zu müssen oder aus dem Offizierskorps gestoßen zu werden. Er ist so sehr Soldat, daß er in einer anderen Berufssphäre nicht leben kann. Man ziehe, um dies einzubekennen, doch in Betracht, daß der formelle Wortbruch ihn moralisch, wie er fühlt und sagt, gar nicht belastet, weil es sich nur um ein betrügerisch abgelistetes Ehrenwort handelt. Gegen seine bessere Einsicht unterliegt er den Standesanschauungen, weil sie ein Teil seiner selbst sind, — gegen seine bessere Einsicht!

Diese Elemente kann sich der analysierende Verstand säuberlich auseinanderlegen, sie aber derartig organisch miteinander zu verschmelzen, daß keines auf Kosten des anderen zu kurz kommt und daß aus ihnen kein in der Retorte erzeugter Homunkulus, sondern ein Homo, ein Mensch, wird, das vermag nur die gar nicht zersetzende, sondern im Vollen schöpferische Kunst. Wie hier die Aufgabe für den Schauspieler gestellt ist, bezweifle ich nicht, daß die Überzahl auch der begabten Darsteller des Hans Rudorff entweder einen unkriegerischen lyrischen Seladon oder einen gesunden Soldaten aus dem jungen Manne machen, der an der Außenwelt, nicht an seinem inneren Konflikte scheitert. Man muß zwei Seelen in der Brust wirklich fühlen, um ihn, wie Josef Kainz, zur tragischen Gestalt zu erheben. In der Auffassung und in der technischen Durchführung ist diese im edelsten Sinne naturalistische Leistung gleich bewunderungswert. Was den Schlüssel für des jungen Leutnants unkluges Tun und Unterlassen gibt: seine durch seelische Erschütterungen entstandene Neurasthenie, das ist der feinnervigen, nervösen Kunst eines Kainz uns mitzuteilen beispiellos gegeben. (Man erinnere sich seines von keinem anderen Darsteller erreichten „Fritzchen" in Sudermanns

Digitized by Google

„Morituri".) Mächtiger als die Physis kann der Wille werden. Hans Rudorff bewährt Blut und Erziehung durch eiserne Selbstbeherrschung in den Augenblicken, in denen Herz und Nerven seines kranken Körpers im furchtbarsten Aufruhr sind; und Josef Kainz gibt den wunden Nerven ein gewaltiges Spannungsvermögen und dem Leidenden Kraft und Leidenschaft.

Unter dem Eindrucke der Einheitlichkeit der Konzeption widerstrebt es fast, auf einzelne der mannigfachen wesentlichen Züge hinzuweisen, die, wenn der produzierende Künstler sie auch zum Teile schon in untrennbarer Gesamtheit aufnahm, dem Beschauer des Kunstgebildes doch auch einzeln köstlich sind. Nur selten, aber einige Male immerhin, wurden übrigens im Gegensatz zur Natürlichkeit des Kainzschen Spieles bestimmte Absichten des Schauspielers erkennbar — wie Elemente, die in den Organismus eingefügt wurden. So beispielsweise in der überaus wirksam gegebenen Champagnerszene des vierten Aktes; da konnte man zuweilen wahrnehmen, wie ein Affekt auf den Kontrast des nächsten Affektes planmäßig vorbereitete. Aber fast immer lag das Ergreifendste gerade darin, daß diese Kunst kunstlose Natur schien. Es sei beispielsweise an den seltsamen Trinkspruch im ersten Akte erinnert. Wie Rudorff der Vergangenheit gedenkt, bemächtigt sich seiner völlig das alte Übel und er verliert sich in „entfernte Gedanken", aus denen er plötzlich zurückgerufen wird. Welch eine Verlockung für das Virtuosentum! Und wie heimlich schlicht und wahr gibt sich Kainz!

Die charakteristische laute Kommandostimme kennzeichnet, sobald der Offizier in Rudorff zu Worte kommt, äußerlich scharf die Verhältnisse, deren Produkt dieser Mensch bis zum Tode bleibt, und der feste, gar nicht sentimentale Ton, als er zu seinem Schwiegervater über das fast tödliche Erlebnis spricht („Es ist wirklich alles vorbei"), überzeugt uns, daß Hans ein Mann, kein weichlicher Knabe ist. Auch die in der gleichen Szene mit scheinbarem Verzichte auf jede tiefere Wirkung vorgetragene Erzählung seines unglück-

Digitized by Google

lichen Romanes — Kainz spricht, die Zigarre im Munde, mit dem Rücken gegen das Publikum sitzend — zeigt die Festigkeit von Rudorffs männlicher Natur. Und — sonderbar! Von dieser Art der Äußerung und von der darauf folgenden nervösen Zerstreutheit Rudorffs werden wir aufs tiefste ergriffen. Herrlich war das Ende des zweiten Aktes. Rudorff hat plötzlich von dem an ihm verübten, sein Leben zerstörenden Betruge erfahren. Sein Blut braust nach Vergeltung. Da ruft ihn der Dienst. Ohne jede großartige Pose, ohne daß seine Stimme sich zu einem theatralischen Pathos erhöbe, aber begleitet von einem flüchtigen Wechsel des Mienenspieles, der alles sagt, spricht Kainz das „Auf Wiedersehen“. Dieses Vermeiden der pathetischen Entladung, die für den subalternen Offizier vor seinem Vorgesetzten unpassend und daher eine Sünde des Schauspielers gegen den Realismus wäre, und dieser Reichtum eines subtilen Mienenspieles, das die Bändigung eines ungeheuren Zornes ausdrückt, machen das Spiel Kainz' bei der Auseinandersetzung mit seinem Todfeinde Grobitzsch bedeutend. Und dann die keineswegs sentimental schwelgerische, doch an Tönen so reiche Stimmung in den letzten beiden Akten. Die Abendglut des Lebens ringt in verworrenen Gefühlen mit dem kalten Hauche des Todes! Zur sanften, süßen Lyrik ist nicht mehr Zeit; aber einmal noch bricht es wie ein sorgloses Maienglück durch, da Hans seine Traute geschmückt hat und sie voll Wehmut, Hingebung und Seligkeit in die Arme schließt: „Du bist so schön und gut — alle Menschen müßten dir dienen!“ Wie Schalmeienklang kamen diese Worte. Meisterhaft war es, wie die nervöse Verzweiflung der Ruhe des Entschlusses wich.

Den Hans Rudorff muß man von Kainz gesehen haben — oder man hat Hartlebens „Rosenmontag“ nicht gesehen. Das Publikum war begeistert.

Digitized by Google

Rudolf Hawel.

„Mutter Sorge."

Wiener Volksstück in vier Aufzügen. — 22. März 1901.

Neben den Schöpfungen der „Jung-Wiener", der feinnervigen Künstler, deren differenzierte Lyrik eine neue Farbe der Sehnsucht und Dämmerung, wohl aber auch viel ungesunde Sinnlichkeit und perverse Dekadenz in das Drama der Gegenwart trug, entwickelt sich in Österreich, an Ludwig Anzengruber anknüpfend, das künstlerische Volksstück. Merkwürdigerweise sind die Epigonen im Tragischen glücklicher als im Humor. Als ob sie gerechte Scheu empfänden, der gewissen Lodenjoppen-, Jodler- und Schuhplattler-Dramatik zu sehr in die Nähe zu kommen! Der Humor, der ihm auch in der Tragik nicht versagte, machte Anzengruber zur Vollnatur. Ergreifender ist keine seiner Tragödien als die „Lustspiel"-Figur des Steinklopferhans in den „Kreuzelschreibern", und wer seine Seele einmal dem „Es kann dir nix g'schehn" in die treue Hut gegeben hat, der bleibt gefeit ...

Wenn die Zeichen nicht trügen, so wird dem österreichischen Volksstück in Karl Schönherr („Die Bildschnitzer", „Sonnwendtag", „Karrnerleut'") ein Meister reifen, der es wieder vertieft und erhöht. Das Problematische findet auch in seinen Stücken Eingang, aber enger ist ihm in der breiten Volksschichte die Grenze der Wirklichkeitstreue gezogen. Um so weiter ist der Spielraum für die primären Gefühle. Eine Reihe von österreichischen Volksstücken, die

Digitized by Google

literarische Beachtung beanspruchen, ist in den letzten Jahren entstanden. Es sei nur auf die bemerkenswertesten hingewiesen: A. Baumberg („Familie Bolle"), Max Burckhard („'s Katherl", „Die Bürgermeisterwahl"), K. Karlweis („Der kleine Mann", „Das grobe Hemd"), Franz Kranewitter („Um Haus und Hof", „Andre Hofer"), Rich. Nordmann-Margarete Langkammer („Gefallene Engel", „Die Überzähligen"), Edwina Nötel („Eine alte Geschichte"), Peter Rosegger („Am Tage des Gerichts") und Julius Röwen-Rudolf Kuschar („Die Kurzbauer-Rosel", „Die Lüge ums Glück").

Aus dem Wiener Stücke Hawels fühlt man, daß sich sein Dichter weder um Vorbilder, noch um die Wünsche der Zeitschriftengeister — nur um die Welt in der eigenen Brust gekümmert hat. Er „kann nichts dafür", daß er in der Tat dort fortsetzte, wo die realistische Märchenphantasie Raimunds und der herrliche Wirklichkeitssinn Anzengrubers (im „Vierten Gebot") aufgehört haben.

Dieses Stück Leben ist ganz alltäglich. Der kleine Gewerbsmann, der trotz seines Fleißes an der Konkurrenz der Großen, des industriellen Betriebes, zugrunde geht, ist leider eine gewöhnliche Erscheinung. Nicht minder gewöhnlich ist der hartherzige Leichtsinn verwöhnter Hausherrensöhne, der Kindersegen der Armen, das Sterben hochbetagter Greise, der Schritt junger Mädchen aus dem Hause der Not in das der Sünde und die ganze Fülle kleinlicher Kümmernisse, die das Bravsein mit leerem Beutel auch den Widerstandsfähigen schwer machen. Alle Tragik der Welt, das Höchste und das Größte, schlummert in der Alltäglichkeit. Wo es zum Phänomen emporgewachsen ist, dort ersetzt uns der Historiker am Ende den Dichter; der Dichter gibt uns auch am Säkularmenschen nur dann den schönsten Wert, wenn er die Größe, ohne sie zu verkleinern, zurückführt auf das Alltägliche, das Allmenschliche. Das „Was" und das „Wie" sind in der wahren Dichtung Eines nur. Diese Einheit ist der Einklang der Innenwelt des Dichters mit der Außenwelt. Der literarische Theaterschneider mag

Digitized by Google

seinen Stoff wählen nach der Erwägung äußerer Wirkungen; den Dichter hingegen leitet bei dieser Wahl schon das Gefühl, daß nur der Stoff ihm der rechte ist, den seine Innenwelt braucht. Das „Wie" — um bei dem Ausdrucke zu bleiben — wird bei der Empfängnis bestimmend für das „Was". „Wie" und „Was" sind nicht voneinander zu trennen.

Wenn man will, so kann man das das Rezept der Realisten oder Naturalisten nennen — Worte, die von Ahnungslosen immer noch zwischen Gänsefüßchen geschrieben werden; im Grunde ist die These anwendbar auf die Schöpferischen aller Stilgattungen. Ja, es ist Realismus, was uns Hawel im schon fast kahlen Wohnzimmer des jungen Tischlers Fehringer bietet. Es ist naturalistisch, wenn neun Personen um einen Tisch stehen und in einer längeren Szene ihren Hunger mit Brot und Würsteln stillen. Während des kärglichen Mahles wird der letzte gepfändete Hausrat zur Auktion fortgetragen. In diesem Rahmen des Elends steht ein braver Mann, der selbst im Anblicke seiner der Not preisgegebenen Kinder und nach einem Kampfe, der an allen Fasern seines Herzens reißt, seine Ehre nicht beugt und die Rettung durch den Galan seiner gefallenen Schwester zwar nicht mit stolzem Pathos, nur in vulgären Worten, aber mit strahlendem sittlichen Stolze zurückweist. Und das ist Idealismus.

Die Personifikation von Gefühlen und Leidenschaften, von Liebe, Glück und Tod ist in der Poesie und im Volksglauben aller Zeitalter zu finden. Der heimliche Pantheismus des Menschen, der sein Erleben mit waltenden Mächten bereichert, schafft diese Traumgebilde. Auch die Sorge hat mancher Dichter schon körperlich gestaltet. Zuerst Goethe im „Faust": „Die Sorge schlüpfet durch's Schlüsselloch ein." Dann Heinrich Heine — in seiner unheiligen Weise:

„An meinem Bett in der Winternacht
Als Wärterin die Sorge wacht.
Sie trägt eine weiße Unterjack',
Ein schwarzes Mützchen und schnupft Tabak.
Die Dose knarrt so gräßlich,
Die Alte nickt so häßlich."

Digitized by Google

Hermann Sudermanns schöner Roman „Frau Sorge" ist bekannt. In der Widmung an des Dichters Eltern wird die gespenstische Gestalt schon wie in Hawels Drama geschildert — als „graue, verschleierte Frau". Auch dem Schauspiele könnten Sudermanns Verse als Motto gelten:

„Ihr wurdet derweilen alt und grau,
Und immer noch schleicht die verschleierte Frau
Mit starrem Aug' und segnenden Händen
Zwischen des Hauses armen vier Wänden,
Vom dürftigen Tisch zum leeren Schrein,
Von Schwelle zu Schwelle aus und ein,
Und kauert am Herde und bläst in die Flammen
Und schmiedet den Tag mit dem Tage zusammen."

Hawels Sorge sitzt mit starrem, kummerschwerem Blicke auf der Ofenbank. Auf ihre Worte erwidert niemand, sie sind die von Lippen nicht gestandenen Herzensqualen der Menschen. Einer freilich sieht Frau Sorge leiblich: das ist ein Sterbender, dessen Auge schon über die Schwelle des Irdischen irrt, der greise Vater des Tischlermeisters. Von der Wiege an ist die düstere Mutter dem Manne allzeit zur Seite geblieben, jetzt, da er im Abendsonnenschein verlöschend in die schöne Welt blickt, wird es ihm wohl und leicht. Frau Sorge hat sich aus dem Winkel erhoben und ist zu ihm getreten, um ewigen Abschied zu nehmen. Die Szene hat den Geist der Raimundschen Alter- und Jugendphantasie im „Bauer als Millionär".

Leider ist der letzte Akt des schlichten, schönen Schauspieles verfehlt. Das „gute Ende" wird durch den Umschwung der Verhältnisse, der sich in einem „dreijährigen" Zwischenakte allzu bequem vollzieht, der Dichtung künstlich aufgepfropft. Wer könnte überdies daran glauben, daß Mutter Sorge aus einem Hause vertrieben wird, weil die Leute „sich gernhaben". Es herrschte ja auch vormals die Liebe in dieser Familie — damals wenigstens, als die am Schlusse reuig heimkehrende Tochter noch nicht auf Abwege geraten war, und doch nistete Mutter Sorge so fest! Auch ist es ein dramatischer Fehler, daß der Hausherrnsohn, dem

Digitized by Google

in den ersten drei Akten ein so breiter Spielraum gewährt wird, vor dem vierten Akte spurlos verschwindet. In der ursprünglichen Fassung des Stückes soll ihn die Sorge in den Tod getrieben haben. Herr Müller-Guttenbrunn, der Direktor des Wiener Jubiläumstheaters, verlangte sowohl einen versöhnlichen Schluß des Stückes, wie auch die Beseitigung der düsteren Episode.

Der Dichter mußte zahlreichen Hervorrufen Folge leisten.

Digitized by Google

Hermann Heyermans.

„Die Hoffnung auf See."

Ein Seestück in vier Akten. — 18. Oktober 1901.

Fröhliche Fischer- und Matrosenlieder! Wie weiten sich Blick und Brust ob der salzigen Flut, wie bläht der Wind lachend das Segel! Es ist eine Lust, zu leben . . .

In das holländische Seemannstück bringt kein Hauch des freien, frohen Wikingermutes, von dem die Volkslieder wissen. Es ist ein Kirchhofstück, ein Stück, in dem es aus dem Meere, aus verzweifelten Menschenseelen stöhnt und schluchzt. Der Kirchhof der Seeleute ist nicht umfriedet; in der grausigen Tiefe liegen sie, von den Wogen überdeckt. „Ja, die Fische werden schwer bezahlt!" klagen die Weiber der Matrosen, die hilflos in der Hütte um die flackernde Lampe sitzen, während draußen der mörderische Sturm wütet und ihre Liebsten, ihre Ernährer, mit dem tobenden Elemente ringen, nur durch eine dünne Planke von der Ewigkeit getrennt. Und eine jede dieser Frauen erzählt in Kummer und Not, wie einst ihr Vater oder ihr Gatte oder ihre Brüder den Fischen im Meere das Bußgeld zahlten. Diese Frauen alle haben es erlebt, das vergebliche qualvolle Harren auf die Rückkunft von Tag zu Tag, von Woche zu Woche, bis ihre Füße auf dem Wege zum Meldeamte ermatteten und die Zeit ihren Männern den Totenschein schrieb. Ein Dorf der Witwen und Waisen! Die jetzt, während dieser fürchterliche nächt-

Digitized by Google

liche Sturm die Strandhütten zerreißt, um die Fahrenden zittern, bäumen sich auf im Wahnsinn ihrer Ohnmacht oder sie lallen Gebete mit bebender Lippe. Ein ganzer langer Akt, der dritte des Heyermansschen Schauspieles, ist bloß mit dem Heulen des Sturmes, mit dem Krachen berstender, mit dem Gepolter stürzender Balken und mit den kummerschweren Erzählungen der Weiber, den Ausbrüchen ihrer Angst gefüllt. Wenn die Gardine nach diesem Akte fällt und uns von den Folterqualen einer die Brust zerdrückenden Stimmung befreit, ist die „Handlung" kaum um ein Trippelschrittchen weitergegangen. Wer uns auf solche Weise in das dunkelste Leben zu hüllen vermag, daß wir, das Theater und das Dramatische vergessend, wie erstarrt dem Zuständlichen hingegeben sind, der ist schon ein Mächtiger! Blicken wir übrigens tiefer, so erkennen wir in den langen, langen Qualen der Sturmnacht doch den dramatischen Motor. Er greift wie in Maeterlinks symbolistischen Dichtungen als Ahnung ein. Wir fühlen, wir ahnen es, daß in dieser entsetzlichen Nacht die armen Menschen, die mit dem morschen Schiffe „Hoffnung" auf hoher See taumeln, unerbittlich zugrunde gehen, und als die Nachbarin dreimal ans Tor pocht, vernehmen auch wir mit den abergläubischen Schifferfrauen entsetzt die Todesankündigung. Eines Dramatikers, der auf der Bühne „es geschehen" läßt, hätte die Wirklichkeit: der Schiffbruch, das Gurgeln der Ertrinkenden — immer gespottet. Heyermans aber bannte die volle Wirkung des Seesturmes, den schrecklichsten Teil der Katastrophe, in sein Drama, indem er uns zu jener Stunde in die Hütte der Schifferfrauen führte. Denn sterben, ja sterben im betäubenden Kampfe mit den Elementen, ist leichter, als den Tod rütteln hören, seinen Sieg fühlen, und mit dem Bewußtsein, daß wir in namenloses Weh und Elend geschleudert werden, ohnmächtig, mit trägen Händen es erleben.

Wie der Name des Stückes ein Hohn, so ist die ganze Dichtung großgesäugt an wilder Ironie. Hoffnungslose Welt in dieser „Hoffnung"!

Digitized by Google

Eine arme Schifferswitwe, die den Gatten und zwei Kinder im Meere verlor, läßt ihre letzten beiden Söhne ziehen. Der reiche Rheder Bos hat sie für die „Hoffnung" angeheuert. Der Rheder weiß, daß der Grund seines Schiffes verfault ist, und daß es keinem Sturme mehr standhalten wird. Das Schiff ist hoch versichert, die Matrosen sind es nicht. Die „Hoffnung" scheitert, die Matrosen ertrinken, der Rheder hat Gewinn. Mütter, Frauen und Bräute schreien, heulen, winden sich in Verzweiflung. Mutter Kniertje, die ihre letzten, Geert und Barent, verlor, läßt den grauen Kopf sinken. Hat sie der Tod erlöst? Es war nur eine Ohnmacht. Mit trostlos leerem Blicke schleppt sie sich mühsam aus dem Zimmer des Schiffsherrn; in einem Töpflein trägt sie die Gnadengabe mit fort, die Reste vom Mittagstische, die die Mörder ihres ganzen Hauses mit einem freundlichen „Wohl bekomm's, wohl bekomm's!" ihr zum Troste eingehändigt haben. Und morgen darf sie — ein kleiner Konflikt wird huldvoll verziehen — wieder ins Herrschaftshaus kommen, um sich beim Reinemachen den Lebensunterhalt zu verdienen. . . . Das Stück ist aus.

Der Geist des Aufruhrs hat dem Dichter eine blutige Feder in die Hand gedrückt; es ist eine rote Tragödie und zuweilen schlägt die Tendenz über die Tragik hinaus; so, wenn die Frau des reichen Rheders angesichts des maßlosen Elends Bedenken hegt, einen öffentlichen Aufruf für die Witwen und Waisen zu veranlassen, weil dadurch die Sammlung für eine Turmuhr beeinträchtigt werden könnte, oder wenn die säuberliche bürgerliche Moral, die mit dem Tode der Armen auf Versicherungsgelder für die Schiffe spekuliert, Anstand daran nimmt, daß die Braut eines der Ermordeten ein Kind unterm Herzen trägt, da doch die Satzungen des Unterstützungsfonds „ehrbaren" Lebenswandel zur Bedingung machen. Auch in den Adern Geert Kniertjes, eines der Geopferten, rollt das Blut der Revolution. Es sind furchtbare Anklagen, die gegen die staatliche Ordnung dieser Mann erhebt, der es in Kerkerhaft hat büßen müssen, daß er die niederträchtige Beschimpfung

Digitized by Google

seines Mädchens mit einem raschen Schlage an dem Vorgesetzten rächte. Parteiisch hat der Dichter den Rheder Bos tief unter unsere Achtung gestellt.

Trotzdem ist die Tragik in dem Drama „Hoffnung" viel stärker als die Tendenz. Was ist tragischer, als das Schuldbewußtsein der alten Kniertje? Ihr Jüngster hat die Gebreste des morschen Kutters gekannt, er wollte nicht aufs Schiff, er wollte fliehen, sie aber hat ihm nicht Glauben geschenkt. Selbst hat sie ihn, empört über seine feige Arbeitsscheu, den Hafenpolizisten überliefert. Er klammerte sich an den Schrank, und als sie ihn fortrissen, schrie er jammernd: „Mutter, du siehst mich nie wieder, Mutter!" In den Zügen der wortkargen Frau malt es sich nun in der Sturmnacht, daß sie die Stimme des ertrinkenden Sohnes hört. . . . Was ist tragischer, als ihr stummes Zerbrechen, als der Anblick dieser Frau, die, nachdem das Meer ihr Letztes verschlungen, mit dem Speisentöpflein, das man ihr zum Troste schenkte, aus der Stube wankt? Sie kann Niobe in die Schranken rufen und ihr, der Schlichten, Tränenlosen, geben wir ungeteilt unser unendliches Mitleid! Was ist tragischer als das Schicksal der Schifferbraut Jo, des seelenstarken, glückberechtigten Mädchens, das in einer Stunde der Liebe dem unglücklichen Jüngling, ehe er aus der Kerkerhaft in den schwimmenden Sarg stieg, sein Alles hingegeben hat, dieser Jo, die nun, da ihr Leib von der Hoffnung des Lebens und Werdens geschwellt ist, hoffnungslos verzweifelt? — Daß man die äußersten und letzten Äußerungen des wahnsinnigen Schmerzes in der Dichtung, zumal in der lebendigen dramatischen Vorführung, mit grauenhafter Naturtreue wiedergeben kann, habe ich nicht oft noch so erschüttert bestaunt, wie in Heyermans Drama. Und in diesem Rasen aller Leidensgeister scheiden sich doch charakteristisch die Individualitäten, und jedes Weinen hat seine Eigenart.

In der naturalistischen Darstellung erreicht Heyermans Ungeahntes. Heinrich Stümcke ist im Rechte, wenn er das vor kurzen Monaten erschienene Schauspiel nicht auf den

Digitized by Google

Einfluß Hauptmanns, als vielmehr auf den Emil Zolas zurückführt. Im Stimmungsgehalte und in der strengsten Observanz der naturalistischen Rücksichtslosigkeit beweist sich der Anschluß an „Germinal" deutlich. Es erregt Staunen, daß einer es in der Tat vermochte, die Bühne der hüllenlosen Wirklichkeit und zugleich der Darstellung elementarster Gefühlsäußerungen dienstbar zu machen. Prüde Seelen mögen an kleinen Konsequenzen dieser Wirklichkeitsdramatik Anstoß nehmen, aber es versteht sich, daß der liebe Anstand rücken muß, wenn einmal die große Natur so unbedingt gebietet; jene große, unverfälschte, herbe und derbe Natur, die manche parfümierte Schöngeister an den Gemälden der alten niederländischen Meister auch nur deshalb widerspruchslos hinnehmen, weil die Autorität sie schweigen heißt. Der sprachliche Ausdruck des holländischen Schifferstückes ist in all seiner rohen Feinheit und feinen Roheit ein so wichtig Ding, daß der Übersetzerin Franziska de Graff für ihr Teil Anerkennung gebührt.

Das Außerordentliche dieses Schauspieles ist freilich auch seine Schwäche: seine dichten unentwirrbaren Stimmungsnebel hüllen uns vom ersten bis zum letzten Augenblicke in schaurige Finsternis. Der gereiftere, der größere Dichter weiß, daß auf alles Elend, auf alle Erbärmlichkeit doch immer noch Sonnenstrahlen fallen. Keiner hat sich durchgerungen, der diesen Glauben ganz verlor. Mit dem höhnenden Titelworte „Hoffnung" wollte der hochbegabte Dichter dieses hoffnungslosen Schauspieles vielleicht vorwitzig auf die Gnade verzichten, die, es drängt sich auf, in solchem Dichterherzen lebt und blühen wird. Hat Heyermans den Sturm und Drang des Nachtgemütes überwunden, so wird seine Tragik nicht an Kraft verlieren, wird in seinem Auge die Not der Welt sich nicht minder treu abspiegeln, aber die Hoffnungslosigkeit wird nicht mehr sein Panier sein.

Unter dem Bewußtsein, daß hier einer gesprochen hat, dessen Wort man wird hören müssen, stand auch unser

Digitized by Google

Publikum. „Hoffnung" wird kein Kassenstück werden, denn die Leute mit starken Nerven sind nicht zahlreich.

Der Darstellung war eine große Aufgabe gestellt und sie löste sie mit Ehren. Für die stimmungsvolle Inszenierung des landfremden Schauspieles — und wie bedeutungsvoll ist hier die szenische Stimmungskunst! — gebührt Eduard Mebus als Spielleiter Anerkennung. Dafür, daß unsere Bühne noch immer nicht danach eingerichtet ist, einen engen niederen Hüttenraum darzustellen, ist nicht er verantwortlich. Eine schauspielerische Tat war Maximiliane Bleibtreus Mutter Kniertje. Das stumme Spiel der Dulderin in den letzten Akten ging tiefer zu Herzen, als Worte vermöchten. Lothar Mehnert als der kraftstrotzende, unglückgeschlagene Geert Kniertje war für diese Rolle so berufen, daß erste Bühnen uns darum beneiden dürfen. Sein Talent lebt und streckt sich in derartigen, mit scharfem Meißel vorgezeichneten Charakterbildern.

Digitized by Google

Hugo v. Hofmannsthal.

„Elektra."

Tragödie in einem Aufzuge. — 16. Dezember 1903.

Die lyrisch-dramatischen Jung-Wiener haben empfängliche Organe für das Leise und Dämmerige. Träumend blicken sie auf das Leben. Es ist ihnen nur Puppenspiel. So tändelt und kokettiert mit dem bitteren Ernste in der Regel allerdings nur der, dem die Bestie ihre grauenvollen Pranken noch nicht ins blutende Fleisch geschlagen hat. Das Empfinden dieser jungen Dichter ist getränkt von Schwermut und Sehnsucht. Aber es ist keine gesunde, die Tat rufende Sehnsucht, vielmehr eine blasse, kranke, resignierte. Ihre Gedichte äußern ein merkwürdiges Widerspiel: eine verfeinte Genußfähigkeit und ein kummervolles pessimistisches Verzagen. Der Wiener, der Österreicher ist als leichtsinniger Genußmensch beleumundet; doch über dem Rosengarten seiner Kunst, also über seiner besten Volksseele, lag immer auch die Wolke der Melancholie. Von Grillparzers Zeiten bis zu denen Ferdinand v. Saars und bis zu den jüngsten Tagen. Stark mischt sich in den Werken der Jung-Wiener mit dem feinen Äther der Seele der heiße Golfstrom der Sinnlichkeit. Die hellenische Daseinsfreude dieser Dichter wird von Schwächegefühlen getrübt, und der Einbruch der roten Woge stört ihre kontemplative Sammlung. Bis zu Perversitäten steigern sich Mißverhältnisse. Aber auf ihren zitternden Nerven spielt, wie eine kleine schlanke Hand auf den Saiten einer Harfe, die Poesie. Im höchsten Maße locken und betäuben die Reize dieser hysterischen Kunst in

Digitized by Google

des Italieners d'Annunzio Dichtungen, mit denen die unserer Jung-Wiener heimlich verwandt sind. d'Annunzio wäre wie sie ein starker Freudenmensch der Renaissance, ein später Liebling der Antike, wenn nicht auf seine verfeinten Nerven die Freude wie Schmerz wirkte und pessimistische Ahnungen den lieben hellen Tag verdürben.

Der Musaget der Jung-Wiener ist Hugo v. Hofmannsthal; ihr stärkstes Talent nur dann, wenn man, was billig ist, Schnitzler und Bahr gesondert in Betracht zieht. Haben sie, besonders Schnitzler, auch manches mit den Neuromantikern gemein, so sind beide doch gesündere Naturen, und an Schnitzlers starke dramatische Kraft und seine scharfsichtige Beobachtung des Realen reicht keiner der jungen Wiener Dramatiker hinan. Auch Schnitzler ist, wie Hofmannsthal, Erotiker und Lyriker, in seinen ersten Werken sogar noch in vordringlicherem Maße „poetischer Lebemann". Doch fand er damals schon in der Halbwelts-Atmosphäre sein „süßes Mädel" („Liebelei"), die schönste Wiener Gestalt der jüngeren Dichtung, und später klärte sich seine Sinnlichkeit zu heller Farbenpracht im „Schleier der Beatrice".*)

Hugo von Hofmannsthal, der weichste und der reichste der Jung-Wiener, hatte lange seine zart und launisch spielende Muse in holde tragische Dämmerungen gehüllt, das Schwere und Furchtbare der Lebenstragödie hatte er nicht auf ihre Schultern geladen. Bis er an die „Elektra" des Sophokles geriet.**) Es war der

*) Vor kurzem ist Richard Beer-Hofmann mit dem Schauspiele „Der Graf von Charolais" (nach dem altenglischen Stücke von Massinger und Field) als Dramatiker auf den Plan getreten. Die Fehler des in zwei zusammenhanglose Teile zerfallenden Dramas (ein Drama der Kindesliebe und eine Tragödie des getäuschten liebenden Vertrauens) sind groß, aber nicht groß genug, um den Sieg wunderbarer Schönheiten in Gedanken, Empfindungen und Ausdruck wesentlich zu mindern. Ein wirklicher Dichter!

**) Hofmannsthals jüngstes Drama „Das gerettete Venedig" (nach dem altenglischen Drama von Thomas Otway) ist sehr blutrünstig, hat aber auch des Dichters volle Liebesschönheit. Die

Digitized by Google

merkwürdigste Gedanke, den alten Tragiker ins Empfindungsgewebe der Überzartpoeten einzuspinnen. Den Weg hatte allerdings schon Friedrich Nietzsche gewiesen, als er die furchtbare Hysterie der Griechen bewies und den überlieferten Vorstellungen entgegenhielt. Mit seiner klaren Leuchte kam dann Maximilian Harden. Er wurde der Wegführer für das Publikum der „Elektra".

* * *

Es fiel der Vorhang, und die Erinnyen folgen uns in den Traum der Nacht. Übermächtig liegt auf uns Schwachen die gewaltige Tragik der Alten, die Tragödie des Sophokles. Der Muttermord aus Kindesliebe und Kindespflicht.

Nicht nur die Völker, auch die Zeiten unterscheiden sich durch ihre eigenen Sprachen. Ewige Gedanken, vor Jahrtausenden geboren, bedürfen, damit wir sie nicht bloß verstehen, auch fühlen, des neuen Ausdruckes. Die letzten Riegel zu sprengen, das menschliche Empfinden über dunkle Schwellen zu führen, die die nüchterne Erkenntnis nicht mehr betritt, das liegt allein in der Macht der Kunst. Das Wesen der großen Kunst ist unveränderlich, ihre Mittel sind zeitlich.

Der gebildete Leser der Sophokleischen „Elektra" hat Frist, sich den Formen des antiken Dramas anzubequemen, der Eigenart des griechischen Stiles und der klassischen Ruhe des sprachlichen Ausdruckes, der alle wilden Leidenschaften wie eine unbewegte Wasserfläche spiegelt. Der vollen Unmittelbarkeit der griechischen Tragödie von der Bühne herab steht das Fremde der Form im Wege.

---

gegen den Heroismus zielende Absicht war, einen, der eine niedrige Handlung beging, dem allmenschlichen Begreifen und Verzeihen nahe zu bringen. Der Denunziant Jaffier, eine feinbesaitete Natur, hätte sich harmonisch ausgelebt, würde das Schicksal nicht brutale Lasten dem Unrechten aufgebürdet haben. Eines fehlt: neben der Schwäche dieses unheldischen Helden die Stärke einer schönen Leidenschaft, die ihn verführte und zerstörte.

Digitized by Google

Je entwöhnter unser mit den feinen Nervenästchen Kunst saugendes Geschlecht der lapidaren Urgewalt der hellenischen Tragik geworden ist, desto mehr braucht Sophokles den Übersetzer, der nicht nur Sprache in Sprache, der auch die alte in die neue zeitliche Kunst verwandelt, der die psychische Entwicklung des Vorganges aus unserer Art des Fühlens neugestaltet. Dem Rückschauenden, der gelernt hat, sein Dasein aus der Fülle bestimmender Gegenwartseinflüsse in ferne Jahrtausende zu versetzen, ist die „Elektra“ des Sophokles, was sie dem Athener im Theater war; aber auch er kann unserer Bühne nicht mehr die vom alten Götterdienste stammende Gestalt verleihen, kann den Chorus nicht mehr beleben. Das Theater dient immer seiner Gegenwart, und die Vergangenheit, die es erwecken kann, erwacht wirklich zur Gegenwart nur in den Formen der Gegenwart. Die Neugestaltung der Formen der griechischen „Elektra“ für das deutsche Theater forderte einen deutschen Dichter. Ein Dichter, ein „Übersetzer“ nicht bloß von der Sprachkunst und der Wissenschaft Gnaden, ist Hofmannsthal. Der Eindruck, unter dem wir alle stehen, bezeugt es. Er hat die „Elektra“ dem Theater neu geschenkt; mit tief eingreifenden Einschränkungen und solchen dichterischen Eigenschöpfungen allerdings, daß nicht bloß die äußere Gestalt der Tragödie sich veränderte. Die alte Dichtung gebar vielmehr eine neue Dichtung. Aber das Gewaltigste blieb ihr von der Mutter-Tragödie erhalten: das Schicksal und die Tat. Das Schicksal und die Tat sind an Sophokles' „Elektra“ das, was wir bewundernd und erschüttert das Göttliche nennen: die höchste Steigerung natürlicher und edler menschlicher Triebe, die im Zwange der Natur den tragischen Kampf hier einmal sogar mit den Gesetzen der Natur führen müssen. Also hier einmal nicht Kultur gegen Natur, hier Natur gegen Natur!

Das Verdienst, als ein Dichter das Größte im Werke des Sophokles der Bühne wiedergeschenkt zu haben, bleibe Hofmannsthal ungeschmälert. So sehr aber auch des jungen Dichters eigene Schöpfung Nerven und Sinne fesselt, fühle

Digitized by Google

ich mein Erkennen doch frei genug, zu sagen: Er ist über das Erfordernis weit hinausgegangen, er hat die uralte Tragödie nicht bloß in die neue Zeit übertragen, er hat die mythische Entartung im Hause des Agamemnon mit den für diesen Stoff auf eine besondere Art empfänglichen Organen des Dekadenten aufgenommen und in die reine, klare Tragik des Sophokles perverse Elemente gemischt. Damit wurde die Antike unter seinen Händen allerdings nicht bloß „neu", sondern sogar „modern"; und verstärkt sich hierdurch der Reiz des Werkes für den raffinierten Geschmack, so wird doch mehr als nötig das Urbild zurückgedrängt.

Die Vorgänge, ja sogar die hauptsächliche Szenenfolge und einzelne Verse und Dialoge hat Hofmannsthal nach dem Sophokleischen Urbilde beibehalten. Auch hier schmachtet die Königstochter Elektra, bedroht und mißhandelt, sieben Jahre im Hause ihrer Mutter Klytämnestra, die mit ihrem Buhlen Aegisthos den von Troja heimgekehrten Gatten Agamemnon im Bade erschlug. Auch hier lebt die Jungfrau, allen Freuden des Lebens und des Weibes entsagend, der Trauer um den gemordeten Vater und den Stunde für Stunde genährten Rachegedanken. Auch hier wird Klytämnestra in ihren Träumen von den Furien gepeinigt. Auch hier wächst der Bruder Orestes in der Ferne zur Rachetat auf, kehrt, ein Totgesagter, unerkannt und zum blutigen Werke bereit, in das entweihte Vaterhaus heim und vollführt die Tat der Elektra, ermordet die Mutter und den Aegisth und rächt den Vater. Auch hier ruft Elektra in jauchzender Vergeltungswonne nach dem ersten Streiche, der die Mutter traf, das furchtbare Sophokleische Wort: „Triff noch einmal!" — Die mit eisernen Schritten langsam fortschreitende Entwicklung der Handlung und ihre Hemmungen, die den lebenden Bau des Dramas so meisterhaft gliedern, sind in der Hofmannsthalschen Nachdichtung nicht nur beibehalten, sie sind sogar mit dem erlesensten Kunstverstande in unübertrefflicher Technik ausgestaltet. Diesem Säulenbau aber gab der Dichter der neuen „Elektra" einen anderen psychischen Inhalt.

Digitized by Google

Der Gedanke, daß die Ekstase der Rachegier und die Ekstase der Wollust Geschwister sind, gewinnt nach der individuellen Empfindungsweise Hofmannsthals in seinem Drama die vorherrschende Geltung. Seine Elektra ist eine Flagellantin, die Seele und Körper unausgesetzt mit der Natternpeitsche des Hasses peinigt und deren erhitztes gärendes Blut die Phantasie ganz und gar mit Bildern der Lust erfüllt. Bezeichnend, wenn auch als körperliches Bild unnatürlich und höchst bizarr, ist, was sie zu Orestes spricht:

„Eifersüchtig sind
Die Toten: und er schickte mir den Haß,
Den hohläugigen Haß als Bräutigam.
Da mußte ich den gräßlichen, der atmet
Wie eine Viper, über mich in mein
Schlafloses Bette lassen, der mich zwang,
Alles zu wissen, wie es zwischen Mann
Und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,
In denen ich's begriff! Da war mein Leib
Eiskalt und doch verkohlt, im Innersten
Verbrannt."

Und immer wieder sind ihre Reden erfüllt von sinnlicher Brunst, von sexuellen Vorstellungen. Die nach den Rechten des Weibes lechzende Schwester Chrysothemis umschlingt Elektra mit der Glut der Begehrenden. Gewiß, sie will die Schwester mit hypnotisierender Liebe zur gemeinsamen Tat des Hasses gewinnen. Das ist überlegter Vorsatz. Wie Elektra den Vorsatz aber ausführt, gerät sie selbst in die Hypnose ihrer Sinne. Ich kenne keinen Ausdruck der perversen sinnlichen Triebe, der so stark und überzeugend wäre, wie die abtastende Beschreibung des von Elektra umschlungenen schlanken Leibes der jungfräulichen Schwester. Konsequent werden die Leidenschaften des Hasses und der Wollust bis zum Schlusse gepaart. Daher wiegt Elektra, als endlich die blutige Tat geschehen ist, den Leib im weichen Tanze, eine Bacchantin der Nemesis!

Das sinnliche Fühlen des Dichters hat dem Rachewerke der Elektra eine Deutung und Erklärung gegeben, die die Erkenntnis nicht als unwahr zurückweisen kann; aber

Digitized by Google

die Sophokleische Elektra, die Priesterin am Altare göttlicher Vergeltung, ist diese Gestalt nicht mehr. Hatte der Wille des zweiten Dichters zur modernen Ausgestaltung der Grundanlage von Agamemnons Tochter ein Recht, das sich vertreten läßt, weil doch auch die „heilige Tat" der Sophokleischen Elektra nur ein kranker Mensch mit so zäher Inbrunst vorbereiten, mit solcher Inbrunst ausführen konnte, also nur eine Vertauschung, nicht eine Fälschung der persönlichen Elemente vorzunehmen war, so ist es kaum zu verteidigen, daß er aus der knospenhaften jungfräulichen Chrysothemis des Griechen ein hysterisches Weib machte, das toll nach dem Manne begehrt. Der Chorus mußte für das neue Drama aufgelöst werden. Aber wir mögen um die weisen, gütigen und schönen Worte der mütterlichen Frauen des Sophokles trauern; mit ihnen schwand das milde, versöhnliche Licht aus der Dichtung; an ihre Stelle traten böse Dienerinnen.

Schwachnervige Leute beklagen sich über die krassen Grausamkeiten unserer naturalistischen Dramen. Ist es nicht merkwürdig, daß die klassischen Schönheitsdichter des Altertums des Gräßlichen noch viel mehr wagten? Was kommt den ausgestochenen Augen des Ödipus gleich, was der langwierigen Ermordung der Klytämnestra durch ihren Sohn Orestes? Hofmannsthal schreckte vor dieser furchtbaren Szene zurück, er kürzte sie; leider entfiel hierbei eines der erschütterndsten Worte des Sophokles, der Wehschrei der Klytämnestra nach dem ersten Todesstreiche ihres Sohnes: „O mein Kind, mein Kind, erbarme Dich Deiner Mutter!"

In der poetischen Stimmung erzielt Hofmannsthal — sogar mit theatralischem Raffinement — außerordentliche Wirkungen, und seine Dichtersprache erreicht in manchen Versen Gipfelhöhe:

„Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
Ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich
Mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib
Vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht
Wie etwas Göttliches hinleuchtete.

Digitized by Google

Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Mond's
In seiner weißen Nacktheit badete
So wie in einem Weiher, und mein Haar
War solches Haar, vor dem die Männer zittern."

Kleon der Gärber griff mit plumper Hand in die Poesien der Hofmannsthalschen Dichtung. Ich weiß nicht, wem diese Hand sonst gehörte, ob unserem Zensor oder unserem Regisseur, ich weiß aber, daß Verse barbarisch aus dem Zusammenhang gerissen, dichterische Bilder zerstört und charakteristische Elemente beseitigt wurden — und das alles offenbar um einer Komtessen-Sittlichkeit willen, die um so weniger ein Recht aufs Dasein hatte, als die „Elektra" nun einmal überhaupt nicht für die Komtessen geschrieben ist.

Trotz dieser und mancher anderer abträglicher Momente war der Eindruck des merkwürdigen Werkes, in dem sich älteste und jüngste Kunst mischen, bedeutend. Das Publikum stand im Banne der ungewohnten großen Tragik des Sophokles und der schwülen Sinnenkunst Hofmannsthals.

Digitized by Google

Philipp Langmann.

„Bartel Turaser."

Drama in drei Aufzügen. — 27. Februar 1898.

Gibt es etwas Hilfloseres als ein kleines krankes Kind? Doch welche Macht in dieser Ohnmacht! Da sieht es uns mit seinen lieben, guten Augen flehend an. Es hat uns immer sein Herzchen mit blindem Vertrauen geschenkt, nun hat es ein gutes Recht, von uns Befreiung von seinen Schmerzen, Genesung zu verlangen; und uns helfe Gott, wenn wir nicht helfen können! Es legt und preßt sich an unsere Kehle; nur retten! retten! Wer doch wie der Pelikan mit dem Blute aus der eigenen Brust das Leben des Kindes nähren könnte!

Der arme Bartel Turaser ist ein Pelikan. Er hat zwei schwächliche Kinder, die mit ihm und seinem Weibe das Brot des Fabriksarbeiters teilen. Zwei blasse Kellerblumen. Der ältere, ein holder, zärtlicher, frühgeweckter Knabe, hat eine schwere Krankheit kaum überstanden. Soll er dem Leben erhalten bleiben, so muß, sagt der Arzt, für gesunde, kräftige Kost gesorgt werden. Nun sind die Arbeiter der Fabrik im Ausstande, die Unterstützungsgelder kärglich. Die Not ist für den armen Turaser, den sein krankes Kind um Fleisch bittet, am bittersten. Da reißt sich der Mann die Brust auf und gibt hin, was ihm teurer ist als das Herzblut: seine Rechtschaffenheit, seinen ehrlichen Namen. Er leistet, die Sache seiner Genossen verratend, einen vom Verführer wohlbezahlten Meineid vor Gericht. „Vor Gott im Himmel und vor seinen armen ver-

Digitized by Google

hungerten Kindern hat er reine Hände" — so meint Turasers Weib. Er, den die aus dem Dienste entlassenen Kameraden mit Haß und Verachtung verfolgen, ist in sich selbst zerklüftet, ein unglücklicher Mann. Wie ihn alle verlassen, stürzt er sich mit schluchzender Liebe auf seinen kleinen Bartel, den älteren Knaben, und während ihm die Tränen über die Wangen rinnen, hüpft und tanzt er mit ihm: „Hopp-hopp-hopp, Pferdlein, lauf', lauf' Galopp!" Seine Kinder haben Brot!! Wäre sie nicht tragisch genug bezahlt, die Liebesuntat? — Der Dichter will eine noch grausamere Vergeltung. Wie der Vorhang sich zum drittenmale hebt, werden aus der ärmlichen Stube Turasers zwei Kindersärgchen getragen, und das Bett des kleinen Bartel — noch ist das Kissen zerknüllt und die Decke zurückgeschlagen — ist leer. Die Nemesis hat eine profane Gestalt, gerade deshalb drückt sie uns mit der ganzen Jämmerlichkeit des Irdischen nieder: die halb verhungerten Kinder hatten sich nämlich überessen. Keinen der Zuhörer kommt ein Lächeln an, alle sind im Banne der trostlosen Niedergeschlagenheit Turasers, wenn er die einfachen Worte spricht: „Hat man schon einmal gehört, daß sich ein Bub übergessen hätt'! . . . Das hat ja einen Magen — von wenig Essen krank werden, aber von viel? . . . . Daß er sich mit ein paar Sachen sollt' zugrund gerichtet haben — er hat ja nicht einmal viel gegessen. Und wenn es wahr wär', was ist dann? Warum muß gerad er daran sterben, wo Kinder alles zusammenessen wie die Enten, warum er? Dazu will ich das Darum haben!" — Und er grübelt und grübelt über dieses „Darum", zuerst mit Gott hadernd, dann selbstanklagend, selbstpeinigend bis zur Vision, bis er im Heulen des winterlichen Sturmes die liebe, zärtliche Stimme seines Bartels hört: „Papi!" Da stellt er sich dem Gerichte. Er tut es nicht mit einer großen Pose wie Karl Moor; nein, „weil wir alle das Leben abbüßen müssen" und „weil wir alle unschuldig verurteilt sind", nimmt er — wie jener Raskolnikow in Dostojewskis hoffnungsloser Dichtung „Schuld und Sühne" — sein Kreuz auf sich.

Digitized by Google

Ich habe versucht, in dieser skizzenhaften Darstellung dem Gange der Handlung mit Rücksicht auf ihren Stimmungs- und Gedankeninhalt zu folgen. Man sagt, eine richtige Begebenheit liege dem Schauspiele zugrunde; das entscheidet aber nichts. Schon Aristoteles weiß, welchen Vorzug für das Drama das Wahrscheinliche, wenn es auch niemals wahr gewesen, vor dem Wahren, wenn es unwahrscheinlich ist, besitzt, und der Dichter sagt: „Was niemals war, das ist zu allen Zeiten". Die Geschichte des armen Turaser kann sich überall und zu jeder Zeit ereignen, ja sie spielt sich in den tausend Varianten des Kampfes, den die edlen Gefühle im Menschen mit dem Elende führen, täglich, stündlich ab. „Den Straßen der Heimat" widmete der Dichter sein Buch.

Der Konflikt in der Seele des armen Arbeiters, dem am Krankenbette des hungernden Kindes das gleißende Geld geboten wird, ist wahrhaft tragisch, seine Schuld, so schmutzig auch der Meineid und der Kameradschaftstreubruch scheinen, vom obersten Rechte der Menschlichkeit geadelt. Emil Zola führt in dem Vorworte, das er der dramatischen Bearbeitung seines „Totschlägers" gab, aus, daß der furchtbare Kampf des Gewohnheitstrinkers zwischen seiner besseren Natur und dem Selbsterhaltungstriebe einer- und der tödlichen Leidenschaft anderseits der Typus des tragischen Konfliktes sei, der, immer auf der Zwei-Seelentheorie beruhend, den Lebensnerv jeder dramatischen Dichtung bilde. In einer höheren Welt — und doch mitten in unserer traurigen Wirklichkeit — ringen die Kräfte miteinander, denen Bartel Turaser zum Opfer fällt. Der Konflikt zwischen Kindesliebe und Mannesehre ist kein neuer Gedanke (Augiers „Pelikan"); aber in dem Stücke Langmanns greift er uns unmittelbar ans Herz. Die jungen Burschen, die es nichts kostet als ein bißchen Knurren des eigenen Magens, haben es leicht, standhaft, grundsatztreu und ehrbar zu bleiben — so leicht wie die gewissenlosen Väter, die unwürdigen Helden mit der falschen Erhabenheit: „Was schert mich Weib, was schert mich Kind!" Doch der

Digitized by Google

bettelnde, blasse, schmerzvoll verzogene Mund des kranken Kindes — das ist auch ein Gesetz! Weil Bartel Turaser der Liebe zu seinem Kinde unterliegt, wird er notgedrungen zum Verbrecher. Das ist sein Verhängnis, ein echt menschliches Verhängnis, das die Dichtung Langmanns beschattet und sie durchaus mit dem Geiste des Pessimismus erfüllt.

Der Pessimismus aber — und da gelangen wir an die Grenze des diesem Schauspiele innewohnenden Wertes — ist am Ende doch völlig unfruchtbar. Was tragen wir aus einer Aufführung des „Bartel Turaser" nach Hause? Eine heftige Aufregung, die zu keinem Ausblick führt. Die landläufige und unbestreitbare Moral, daß der Meineid ein Sühne forderndes Verbrechen ist, kann doch der Gewinn nicht sein! Uns lullt nicht, wie den am Totenbette seiner Kinder auf die Glücksforderung verzichtenden Bartel Turaser die „Vergeltung" nervenabspannend ein, wir fühlen uns angesichts des ungelösten Widerspruches höchster menschlicher Gebote im peinigenden Banne der Bestimmung, die außer uns, oder uns ist. Deshalb erfüllt dieses Schauspiel die unbedingt wohltuende Wirkung eines Kunstwerkes nicht, eine so starke Kraft sich darin auch erprobt.

Daß der Dichter bei all seiner überraschenden Begabung noch jung und unreif ist, zeigt die Monotonie seiner Farbe. Das Grau in Grau des Gemäldes wird von keinem einzigen matten Lichtblicke unterbrochen. Der größte Tragiker, Shakespeare, verstand das Leben besser; und in der Tat ist kaum eine Stube so finster, daß nicht das liebe Himmelslicht durchs Fenster lugte. Die Kraft muß eben stärker sein, die den Humor an der Seite der Tragik nicht mehr fürchtet!

Eine echte dramatische Ader und die Gabe, den inneren Menschen und die äußeren Verhältnisse zu beobachten, sind Langmann nicht abzusprechen. Wenn er sich auch auf einen Größeren stützt und bei der Vorführung seiner ausständigen Färber den Einfluß von Gerhart Hauptmanns „Webern" nicht verleugnet, ja wenn sogar die Vision eine bei der „Versunkenen Glocke" gemachte Anleihe zu nennen wäre —

Digitized by Google

es macht sein Gebilde doch den überzeugenden Eindruck des Selbstgeschauten, Selbsterlebten. Nur die Mittel verraten den Epigonen. Wie echt und ergreifend ist der innere Kampf Turasers, ehe er sich zum Meineide entschließt (der ganze erste Akt). Der Dämon redet mit der Engelszunge des kranken Kindes! Wie fein ist der ewige Brauch der Eva, die den ersten Mann dem Satan zuführte, an der weiblichen Sophistik von Turasers Frau eingeführt!

Bei der Aufführung lastete auf unserem Publikum sichtlich ein tiefer Eindruck.

Der Bartel Turaser Anton Jules' war eine ergreifende nachdichterische Schöpfung.*)

---

*) Anton Jules steht meines Erachtens unter den Charakterdarstellern des österreichischen Volksstückes heute an erster Stelle. Er hat sich auch in Wien große künstlerische Geltung verschafft und wird gewiß bald den weiten Wirkungskreis finden, der ihm gebührt. Jules ist einer der verwandlungsfähigsten Schauspieler, sein Talent reicht auch an die problematischen Charaktere Ibsens hinan, der Theatergeschichte aber wird er seine persönliche Merke als Meisterspieler Anzengrubers einprägen. Sein Wurzelsepp („Pfarrer von Kirchfeld"), sein Einsam („Stahl und Stein"), sein Hubmayer („Der Fleck auf der Ehr'"), sein Schalanter („Das vierte Gebot") sind Gestalten, denen man ewiges Leben wünschen möchte. Am 2. Oktober 1904 spielte Jules den Steinklopferhans („Die Kreuzelschreiber"). Wer es erlebte, dem wird der Tag unvergeßlich sein ... Nie war die Philosophie des liebenden, schlichten, vertrauensvollen Herzens („Es kann dir nix g'scheh'n!") schöner ins Leben gedrungen, als mit dem milden Humor dieses Künstlers.

Digitized by Google

Maurice Maeterlinck.

„Monna Vanna."

Schauspiel in drei Aufzügen. — 29. Oktober 1902.

Ihr werdet Euch, liebe Leute, das Vergnügen nicht rauben lassen wollen, vom Mystizismus und Symbolismus und ihrem Vater Naturalismus zu sprechen. „Ismen"! Nichts Symbolisches birgt „Monna Vanna". Der Dichter der „Blinden", des „Eindringlings", der „Sieben Prinzessinnen", der dort mit dem Auge und den Ahnungen des Hellsehers durch den Schleier einer anderen Welt blickt und Spuk und Aberglauben zur „Philosophie metaphysischer Gefühle" macht — hier hält er sich am irdischen Dasein fest mit klammernden Organen. Dem Leben, dem höchsten Gute, gilt sein Gedicht, Trotz bietet es dem Pathos vom schönen Tode. Wenn man aber, ohne von der Vorstellung beherrscht zu sein, daß Maeterlinck durchaus nur der Dichter der „vierten Dimension" sein dürfe, nach seinem Glaubensbekenntnisse forscht, so offenbart es sich auch in „Monna Vanna": „Poesie hat keinen anderen Zweck, als den, die großen Straßen, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führen, offen zu lassen." In der Seele Monna Vannas liegt hier dieses Reich des Unsichtbaren, das wir mit dem Gefühle erkennen lernen sollen. Das Schauspiel ist die Dichtung einer Liebe-Wandlung, deren Kühnheit — aber nur die Kühnheit, sonst keine Ähnlichkeit — daran erinnert, wie Richard III. die Königin Anna an der Bahre ihres teueren Gemals freit und gewinnt.

Digitized by Google

Mag es die Sehnsucht Maeterlincks nach der gesunden, daseinsfreudigen Kraft des Quatrocento gewesen sein, die ihn bestimmte, den Rahmen des Renaissance-Zeitalters für seine Dichtung zu wählen: seine sinnenden Menschen, deren Tatkraft, ja deren heftigste Leidenschaft von des Gedankens Blässe, von überfeinen Reflexionen angekränkelt und gelähmt wird, sind — mit Ausnahme freilich der Monna Vanna, des einzigen Menschen der Tat — nicht die Pisaner und Florentiner des 15. Jahrhunderts, sind doch ganz und gar unsere Zeitgenossen. Sein Drama, dessen Fluß durch dichtes Geranke von zarten psychologischen Blüten langsam, langsam rinnt, ist modern. Der Wahrheitsmut des Dichters ist modern, der dem Worte des Horaz: „Dulce est pro patria mori" und dem Worte Schillers: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht" durch den Mund des weisen Marco erwidern läßt: „Glaube mir, nichts hat so hohen Wert als die Rettung eines Lebens, und alle Tugenden, alle Ideale der Menschen, alles, mag man es Ehre, Treue oder anders nennen, ist nur ein Kinderspiel, damit verglichen. . . . . Ich finde, daß es nicht weise ist, den Tod, den scheußlichen und kalten Tod mit seinem ewigen Schweigen, irgend einem physischen oder moralischen Leid vorzuziehen, das ihn verzögern kann." Gewiß: Kann ein höchstes fremdes Gut (unter den eigenen Gütern eines jeden ist das Leben immer das höchste) nur durch den freiwilligen Tod eines Menschen errungen werden, dann übt der, der das Leben fortwirft, eine heldenhafte Tat. Aber — sagt der alte Marco — „die heldenhafteste Tat ist diejenige, die am peinlichsten zu tun ist; und der Tod ist oft weniger hart als das Leben." Und eine solche Heldentat vollführt Monna Vanna, die Gattin Guido Colonnas, des Befehlshabers von Pisa — ein Weib, in dessen zartem Antlitz, „das ein Blick erröten macht, jedwede Scham abwechselnd spielt, wie um ihrer Schönheit stets frischen Glanz zu leihen" — ein Weib, „dessen keuschen Leib keines Menschen Wunsch je streifte, so jungfräulich erschien er allen." Und dieses heilige Weib opfert ihre treue Liebe zum Gatten,

Digitized by Google

opfert ihre weibliche Scham und Ehre, um ihre Vaterstadt, um 30.000 Menschen vor dem sicheren, grausamen Tode zu retten . . . .

Monna Vanna tut es mit dem ehrlichen Instinkte des Lebens, mit ihrem barmherzigen Frauenherzen. Es ist ihr ganz selbstverständlich, daß all ihr Persönliches nichts wiegt, wenn dreißigtausend um ihretwillen verhungern oder gemordet werden sollten. Sie ist zu edel, um mit vielen Worten ihr Opfer zu schmücken und zu erhöhen. Sie, die falsche Scham nicht kennt, spricht ein schlichtes „Ja", wo wir Tränen und Kämpfe erwarten, und ihr Herz bebt, ihr Fuß zögert nicht, denn — „es mußte ja sein". Es ist Mangel an Fähigkeit, die Reinheit zu empfinden, Mangel an Verständnis für die Unbeirrbarkeit des ein reines Weib den rechten Weg leitenden Gefühles, wenn die Skepsis verdächtigend an das Herz und die Tat der Monna Vanna heranschleicht. Nicht schäumende Jugendliebe bindet ja Vanna an ihren älteren Gatten, aber eine „gleichmäßige, treue und beständige Liebe", die jeder Versuchung ungefährdet widerstanden hätte, wenn ihr Gegenstand sich nicht in der Stunde der Prüfung als absolut unwürdig erwiesen haben würde. Vanna ist tatsächlich bereit, eine treue Gattenliebe, ebenso makellos wie ihre Scham, der rohen Gewalt preiszugeben. Die Tat der Monna Vanna ist nicht in das Gebiet des Übermenschlichen entrückt, wo wir heroische, herzlich antipathische Weiber um großer Leidenschaften oder abstrakter Ideen willen die Natur verleugnen sehen, wo Medea (Grillparzer) ihre Kinder mordet oder Judith (Hebbel) den Kopf des liebenden Holofernes mit jungfräulichen Händen ihrem Volke zum Geschenke bringt. Sie steht uns viel näher, als der Vaterlandsglaube jener Iphigenie in Aulis (Euripides), die sich für das Waffenglück der vor Troja ziehenden Hellenen den Göttern schlachten läßt. Denn hier in Pisa wimmern 30.000 Männer, Weiber, Kinder in schrecklichen Hungersqualen, 30.000, die morgen, wenn der Feind in die bereits halb zerstörte, wehrlose Stadt gedrungen ist, bestimmt niedergemetzelt, geschändet und gemordet sein

Digitized by Google

werden. Und dieser allmächtige menschliche Jammer läßt Monna Vanna ihr Recht an Ehre und Glück mit dem Lebensrechte Tausender nicht abwägen. Deshalb geht sie bei einbrechender Nacht allein, den schönen, unentweihten Leib „nur mit einem Mantel bekleidet", ins feindliche Lager der Florentiner, ins Zelt des Feldherrn Prinzivalli —.

Denn das ist die Bedingung. Für Monna Vannas Geschenk einer einzigen Nacht hat Prinzivalli den schon in seine Gewalt gegebenen Pisanern Lebensmittel, Munition und Rettung versprochen. Der Feldherr Prinzivalli wird also zum Verräter an Florenz. Er ist ein Söldner, hat kein Vaterland, und die, denen er sein siegreiches Schwert lieh, sind im Rücken des Allzumächtigen dessen Feinde geworden. Er erfuhr aus abgefangenen Briefen, daß ihn nach Pisas Eroberung in Florenz Folter und Tod erwarten. Deshalb geht er zum Pisaner über. Was für ihn kein Opfer mehr ist, will er nutzen, um sich den Besitz Monna Vannas zu schaffen, die er seit frühen Jugendtagen heimlich liebt.

Der erste Akt des Dramas entrollt die Lage in Pisa und in gewaltiger Steigerung den Konflikt, den Prinzivallis Angebot bei Volk und Signoria, vor allem aber bei denen hervorruft, die Glück und Ehre für die allgemeine Rettung dahin geben sollen. Vannas Gatte, Guido Colonna, schäumt auf bei dem Gedanken an den schimpflichen Antrag; aber sein eigener Vater, der abgeklärte Marco, dem doch der Sohn und Vanna die liebsten Menschen sind, rät ihm zum schweren Opfer: „Wenn dein Glück allein von dieser Wahl abhinge, so würdest du den Tod wählen und ich würde es begreifen, nun aber stehen hier viel tausend Menschenleben auf dem Spiel, Waffenbrüder, Weiber und Kinder . . . ." Colonna wütet gegen den eigenen Vater, er will ihn, der als Unterhändler aus Prinzivallis Lager kam, mit dem Geheimnisse im Kerker bergen. Zu spät! Schon wissen es die Signoria und das Volk. Sie zwingen Colonna und Vanna nicht, aber sie legen ihr Elend auf das Gewissen der beiden. Da erscheint, vom erregten Volke umgeben,

Digitized by Google

Vanna. Colonna zweifelt nicht an dem Widerstande ihrer Ehre. Sie aber spricht sanft und erhobenen Hauptes: „Ich werde heute abends Folge leisten.“ Nach seinem Gefühle müßte Colonna das Weib töten, ehe er es entehren läßt, doch der Degen des Zaudernden bleibt halb gezogen, und Colonna läßt es als ein gebrochener Mann geschehen, daß sich Vanna, keusch auch im Ausdrucke ihres schweren Schmerzes, zum Abschiede wendet. Das Gebot des Lebens hat entschieden. Sie wird dem Leben ohne Tücke, ohne die verborgene Mordwaffe der Judith, ohne den Dolch der Selbstmörderin Lucretia, das Opfer weihen, wird das Leben auch dann noch tragen. Das ist das Natürlichste, das Peinlichste, das Heldenhafteste.

Auf diese originelle Exposition, die durch die breite, lückenlose psychologische Fädchenspinnerei mehr noch gehoben als gehemmt wird, folgt ein neues Drama, auf das erste Problem ein selbständiges zweites. Prinzivalli ist nämlich nicht der gewalttätige Wüstling, für den ihn Monna Vanna und die Pisaner halten mußten. Wohl hat er die Macht zu nutzen gesucht, Vanna durch Kriegslist in seinen Besitz zu bringen. Doch da war sie ferne. Jetzt tritt sie, die nichts an sich hat als ihren Mantel und ihre Schuhe, schutzlos des Nachts in sein ampeldurchglühtes Zelt, ihre mitleidige Seele widerstandslos zur tiefsten Erniedrigung bereit. Da erfaßt den Mann die Scheu, da erwacht in ihm die schwärmerische Jugendliebe. Er berührt das wehrlose Opfer nicht. Wir denken der schönen Verse in Lenaus „Faust“:

„O Frauenschönheit! Vieles ist zu preisen
An dir in ewig unerschöpften Weisen;
Das ist dein Schönstes, daß in deiner Nähe
Auch wilde Sünderherzen weicher schlagen,
Daß ein Gefühl sie faßt mit dunklem Wehe
Aus ihrer Unschuld längstverlornen Tagen.“

Immerhin aber ist es der höchste Tribut, den wir der Romantik gewähren sollen, hier an die völlige Entwaffnung des Mannes, der noch eben die tückischen und grausamen

Digitized by Google

Bedingungen gestellt hat, glauben zu sollen — an die Macht einer aus der Kinderzeit bewahrten, nur von ferne anbetenden Liebe, einer Liebe, die den Prinzivalli wenige Stunden vorher doch nicht gehindert hat, dem Weibe seiner Sehnsucht Schimpf und Qual zu bereiten. Finden wir uns damit wohl oder übel ab — ein Zeitgenosse der Borgia ist dieser Prinzivalli natürlich am wenigsten! — so gewinnen wir einen der interessantesten psychologischen Prozesse, an die sich eines Dichters Verwegenheit gewagt hat. Das Weib, das ihren Körper ohne Gegenwehr hingegeben, dessen Seele aber den Gewalttätigen mit ganzer Kraft gehaßt hätte, wird aus dieser Stimmung durch den zärtlichen Edelmut des Mannes zu Sympathie und reiner Liebe gewonnen. Offen hat Prinzivalli, jede Lüge verschmähend, gestanden, daß er kein Vaterland um Vannas Besitz opferte, daß er, von den Florentinern bedroht, in eigener Zwangslage den Pisanern Rettung schenkte und überdies nur, als er die Bedingung stellte, seinen Vorteil wahrnahm. Unbedingte Aufrichtigkeit liegt im Wesen der Liebe. Die Lauterkeit des Geständnisses und die Gewißheit, die ein weibliches Herz rührt: hier sei ein Mann, der viele Jahre um sie in Sehnsucht gelitten habe, und dessen gefürchtete Gewalt sie nun sieghaft in Banden schlage — verwandeln Vannas Verhältnis zu Prinzivalli. Wieder aber bleibt ihr reiner, gerechter Sinn in aller Fährlichkeit ungebeugt und ungebrochen. Sie denkt des anderen, dem ihre „gleichmäßige, treue, beständige" Liebe gilt und der zu dieser Stunde unsäglich leidet. Nur leise klingt an, was sie nicht gesteht, daß Prinzivallis Liebe, wenn sie einst die Tat nicht versäumt hätte, ein schöneres Glück geschaffen haben würde. Jetzt aber spricht sie wie aus einer zweiten, unwirklichen Welt des Daseins zu ihm, „im Namen einer Liebe, die das Herz im früh'sten Dämmerschein zu sehen wähnt, die es vielleicht auch gibt, die aber nicht die ihre ist und nicht die seine, denn er tat nicht, was eine solche Liebe täte". Und aus ihrer Standhaftigkeit und Reinheit kommt noch das Wort: „Wenn ich dir sagen könnte, daß ich dich geliebt hätte, hieße das nicht schon

Digitized by Google

dich lieben, Gianello? Du weißt so gut wie ich, das kann nicht sein. Aber wir sprechen hier, als lebten wir auf einer Insel.“

Das ist der Zauber der seltsamen Stunde. Monna Vanna besiegelt sie mit einem süßen Kusse der Enthaltsamkeit auf des gebändigten Mannes Stirne, während am Himmel die erste Morgenröte erglimmt und die Freudenfeuer von Pisa verkünden, daß die Stadt gerettet ist. Im Triumphe ihres zwiefachen Sieges kehrt Monna Vanna nach Pisa zurück, an ihrer Hand ein Gastfreund, Prinzivalli, der der Rache der Florentiner entflieht.

Wie eine Heilige und wie eine Siegerin wird Monna Vanna in Pisa umjauchzt. Nur einer blickt düster, in seinem Blute gärt der Wahnsinn, sein gemartertes Herz lechzt nach Sühne. Und als Vanna vor allem Volke laut bekennt: „Ich kehre rein zurück, dieser Mann hat mich nicht berührt“ — da glaubt ihr Guido Colonna, ihr Gatte, nicht. Er glaubt es nicht, so oft sie es zum Himmel schreit, er glaubt es nicht ihrem reinen Blicke. Als sie ihm offenherzig bekennt, Prinzivallis Liebe sei es gewesen, die sie vor Prinzivallis Begehrlichkeit schützte, verdichtet sich der Argwohn Colonnas nur um so mehr. In so schmählichem Verkennen öffnet sich für Monna Vanna eine tiefe Erkenntnis: Für diesen Mann, der sie nicht geliebt und nicht gewürdigt hat, dem sie ein erblühtes Glück im verschlossenen Herzen pflichttreu zu opfern bereit war, will sie ihr eigenes Recht ans Dasein nicht länger dahingeben. Die Liebe guter und schöner Menschen ist treu und sie vertraut. Das ist die Erkenntnis Noras, die vergebens in selbstloser Liebe und Sorge jahrelang auf das Wunderbare gewartet hat, und die in der Entscheidungsstunde erfährt, daß sie alle ihre Liebe für einen fremden, unwürdigen, egoistischen Mann vergeudet hat. Monna Vanna, inmitten dieser Welt tatloser Halbheit die einzige tatkräftige Seele, hat mit der Erkenntnis auch schon den festen Entschluß gefaßt: Jetzt sagt sie sich von ihrem Gatten los, jetzt gehört sie dem anderen, gehört sie ihrer Liebe! Und sie, die ihre Scham und Ehre preisgeben wollte,

Digitized by Google

um 30.000 vom Tode zu retten, bringt das Opfer noch einmal, um Prinzivallis Leben zu beschützen. Prinzivalli ist wider das Gastrecht in Fesseln geschlagen worden, ihm droht der Tod. Nichts kann den nichtswürdigen Unglauben Colonnas verscheuchen. So muß die Lüge, die entehrende Lüge, den Geliebten retten — den Geliebten und Vannas eigenes künftiges Glück. Wie sagte doch Marco, ehe Vanna ins feindliche Lager ging? „Alle Tugenden, alle Ideale der Menschen, alles, mag man es Ehre, Treue oder anders nennen, ist nur ein Kinderspiel, verglichen mit dem Leben." Nun wohlan denn! Laut bekennt Vanna: „Ich habe gelogen! Ich war sein! ... Er hat mich besessen!" — Und diese Lüge verschafft ihr wieder, da der törichte Mann die Richtung ihrer rasenden Leidenschaft nicht erkennt, das Vertrauen des Gatten, verschafft ihr auch den Schlüssel zu Prinzivallis Gefängnis .... Vanna wird mit ihm fliehen. Einer hat es begriffen, der alte Marco. Aus ihm spricht der Dichter: „Es ist gerecht und höchst ungerecht, wie alles, was wir tun. Und das Leben behält Recht ...."

Diese starke, urkräftige Bejahung des Willens zum Dasein gibt dem Drama Maeterlincks im Vereine mit dessen poetisch-psychologischen Reizen eine Bedeutung in der zeitgenössischen Literatur der — Décadence. Da lehnt sich etwas auf gegen das schwächliche Sich-abwärts-treiben-lassen, da spricht die Wahrheit einer starken Seele gegen Falsch und Lüge. Die innere Wahrheit muß, um sich zu behaupten, die Lüge als Waffe benutzen ... Wir wissen nun doch zu würdigen, weshalb der Dichter seinen Gedanken in die Zeit der Renaissance verlegte, die kein Ermatten und Sich-Ergeben kannte.

* * *

(Frau Georgette Leblanc-Maeterlinck als Monna Vanna.)

Die Gattin des Dichters hat an „Monna Vanna" nicht bloß Besitz-, sie hat auch Eigentumsrecht. Man er-

Digitized by Google

zählt, Maeterlinck habe „Monna Vanna“ aus dem Wesen seiner Frau geschöpft, das Drama sei die Frucht ihrer Gemeinschaft, wie jenes Bildwerk („Wenn wir Toten erwachen“) das „Kind“ Rubeks und Irenens. Das vollkommene Besitzen der Rolle durch die berühmte französische Schauspielerin Georgette Leblanc (Madame Maeterlinck) wird also von der Entstehungsgeschichte der Dichtung beglaubigt. Es bedarf aber dieser Beglaubigung nicht.

Die Wiener Kritik hat der Meisterin nicht durchwegs unbefangene Hingebung entgegengebracht. Allerlei Einflüsse machten sich geltend. Stella Hohenfels hatte als Monna Vanna die Herzen entzückt. Es ist wohl zu glauben, daß die seelenvolle Wiener Künstlerin, der eine einzigartige Innerlichkeit des Wesens, unbestimmte und unberechenbare suggestive Kräfte, eine verjüngende, edle Sinnlichkeit und Melos für Auge und Ohr verliehen sind, einen mächtigen Eindruck schuf, von dem ein zweiter, weil er eben auch der zweite war, nicht völlig frei zu werden vermochte. Dabei wollen wir nicht einmal annehmen, daß außerkünstlerische Beweggründe mitwirkten: etwa jener mit dem Personenkult verquickte Lokalpatriotismus, unter dem auch die ersten Wiener Gastspiele Josef Kainz' und der Sorma zu leiden hatten — oder die Irreführung durch eine vorausgesagte Reporterreklame und die Enttäuschung, weil der in Aussicht gestellte Besuch des Dichters und Gatten und damit dem stillen Weihefeste die laute Feier fernblieb.

Georgette Leblanc-Maeterlinck ist eine schöne Frau. Ihr schlanker Körper hat weiche, volle Formen und vollkommenes Ebenmaß, ihr Arm und ihre feine, ausdrucksvolle Hand sind eines Bildners würdig. Wer aber wünschte den regungslosen Stein, wenn Bewegung uns den Reiz des Lebens bietet? Man hat davon gesprochen, daß die „Monna Vanna“-Darstellung der Künstlerin eine fortgesetzte Reihe von klassischen Attitüden bilde, daß sie die statuarische Plastik ihrer Gestalt wohl zu benutzen wisse. Ist dies richtig, so doch nur mit einem wichtigen, für die Kunst der Leblanc-Maeterlinck entscheidenden Vorbehalte: Haltung

Digitized by Google

und Bewegung, so wunderbar sie sind, erzeugen niemals den Verdacht des Vorsätzlichen, Bewußten. Sie fließen aus der Seele, aus der Natur, aus der Dichtung. Niemals steht diese Frau Pose, aber der stärkste Ausdruck der Empfindungen liegt im Banne ihrer körperlichen Harmonie und hat, weil dies kein künstlicher Zwang ist, die Kraft der vollen Freiheit. Und ihr Antlitz! Es ist eine Schreibtafel, auf der Tiefes, Süßes, Gewaltiges in immer schönen, leuchtenden Zügen vom Geiste geschrieben wird. Wer der fremden Zunge nicht folgen könnte, würde doch aus den Mienen der Künstlerin den Vollklang der Dichtung hören. Doch dabei ist sie sparsam in ihrer Mimik und stört durch keine aufdringliche Deutlichkeit, durch kein buntes Vielerlei die Klarheit des Spiegels, in dem wir auch die dunklen Gefühle langsam erwachen, sich lichten, klären sehen. Nur wenige ganz große Meister, fast ausschließlich Frauen, besitzen diese ergreifende Beredsamkeit des Gesichtes. Das Gesicht der Romanin hat ein klassisches Profil und wird durch einen sarmatischen Zug um die Lippen und in den großen, sprechenden Augen bereichert. Es ist nicht denkbar, mehr Lieblichkeit über ein menschliches Antlitz zu gießen, als die Lyrik des süßen Vergessens in der seltsamen Liebesszene um diese Züge breitet. Und wie furchtbar ernst verwandelt sich das Bild im letzten Akte, da Vanna, zuerst erschrocken, dann mit einem ins Maßlose wachsenden Erstaunen die Unwürdigkeit ihres Gatten Guido begreifen lernt, bis der bestimmte Ausdruck des Entschlusses das Antlitz belebt und ein durch die Worte der Dichtung spärlich angedeuteter innerer Umwandlungsprozeß uns vom Anfang bis zum Ende erschlossen ist! Ähnlich ist die mimische Tragödie der Sorma im letzten Akte „Nora". Die Stimme der Künstlerin ist kein allzu bequemes Instrument. Sie hat einen etwas spröden Klang. Aber es ist wieder der Geist (Empfindung und Wille), der sie dem leisen Hauche gehorchen läßt und ihr Schmelz und über das natürliche Erbteil hinaus Schallkraft verleiht. Gewiß auch eine vorzügliche Technik, deren weise Ökonomie das

Digitized by Google

Erklimmen der höchsten Leitersproße der Affekte ohne unschöne Überanstrengung erreichen läßt.

Die Kleidung der Monna Vanna-Maeterlinck verdient ein Wort für sich — nicht wegen ihres apparten kostbaren Geschmackes, der die Köpfe der Modeforscher beschäftigen mag, doch deshalb, weil sie sich dem Phantasiebilde des Dichters aufs innigste anschmiegt. Man hat eingewendet, daß weder das violette Kleid mit dem grünen Überwurfe im ersten Akte, noch der berühmte Mantel aus schwerem rotbraunen Samt, die einzige Körperhülle Monna Vannas im Zelte Prinzivallis, noch die Haartracht und Kopfbedeckung dem Kostüme der Renaissance gerecht werden. Was tut's? Die Dichtung Maeterlincks verzichtete ja überhaupt auf chronistische Werte, sie nahm vom Zeitkolorite gerade nur soviel, als ein poetisches Bedürfnis verlangte, und hat es allen Belesenen leicht gemacht, zu beweisen, daß weder Guido Colonna, noch Prinzivalli Zeitgenossen der Borgias sein konnten. Für die Tracht Monna Vannas gab es, außer dem Prinzivallis, nur noch ein Gesetz: das ihrer Individualität im Sinne des Dichters. Farbe und Faltenwurf des Kleides im ersten Akte stimmen mit der Weihe des Opfers überein, in ihrem keuschen Ernste der reinen Schönheit des Weibes dienend. Und alle Anmut, die der Samtmantel im zweiten Akte schützend ziert und halb entblößt (er läßt die nackten Arme, die linke Schulter und die schöne Brust mit der Wunde zum Teile frei), das aufgelöste, wallende Blondhaar — sie könnten nur in niedrigen Naturen den gesteigerten rührenden Eindruck hilfloser Schönheit durch andere Reizungen verdrängen.

Es liegt bei aller vollkommenen Einfachheit des Spieles im ersten Akte auf der Monna Vanna der Georgette Leblanc-Maeterlinck der Zauber vielfältiger Gefühle: die matte Spur des überwundenen Seelenkampfes, die mit einer leisen sinnlichen Regung wohlvereinbarliche unantastbare Reinheit der weiblichen Scham und Tugend, die in ihrer stillen Selbstverständlichkeit so anspruchslos-erhabene Größe des Opfers. Wie in der Somnambule wandelt sie dahin. Und wie sie,

Digitized by Google

nur mit ihrem Mantel bekleidet, das Zelt Prinzivallis betritt, da fühlen wir mit ihrer schaudernden Ergebenheit drängendes Mitleid, Mitleid mit dem lieblichen Wunder der Schöpfung, das sich willig zur Schlachtbank führen läßt. Es ist die hohe Kunst, die jeden Widerspruch gegen das schwierige Problem der Dichtung besiegt. Hier müssen wir es glauben, daß in dieses Weibes Nähe das rauhe Sünderherz sanft zu schlagen beginnt und die Läuterung Prinzivallis findet im wechselnden Ausdrucke des Staunens und der Sympathie Monna Vannas einen Spiegel ohnegleichen. Das Schönste an all dem Denkwürdigen aber ist es, wie die Sorge aus den Zügen Vannas flieht und ein Glanz aus frühen Jugendtagen, das ganze Paradies unschuldiger Kindheit ihr Antlitz, ihre Gestalt umschimmert, ihre Sprache mit der schlichtesten Melodie des Herzens erfüllt. Dann das plötzliche, fast reuevolle Erwachen beim Gedenken an die Leiden ihres fernen Gatten, dann die Begeisterung und Siegesfreude. Alles kommt so ganz aus einem einzigen Kerne, daß keine Frage nach der Möglichkeit offen bleibt; denn die Kunst wurde eins mit der Natur. Das grandiose mimisch-plastische Spiel in den wild bewegten Szenen des letzten Aktes schilderte ich bereits. Was auch Meisterinnen der Technik nicht gelingen wollte, hier erfüllt es sich spielend und selbstverständlich: die Aufklärung über die letzten Entschlüsse Monna Vannas, über das heroische Lügenspiel dieses Weibes, das niemals noch gelogen hatte und mit der ersten Lüge auch nur der Wahrheit ihres Herzens dient.

Digitized by Google

Max Möller.

„Frau Anne."

Drama in vier Akten. — 10. Mai 1903.

Die mystisch-symbolistisch-pietistische Reaktion auf den Materialismus in der Dichtung hat da eine sonderbare Blüte getrieben: eine katholische Gebetdichtung mit Heiligenverehrung und Dogmenverklärung. Wollen wir zu einem uns dem Wesen nach fremden religiösen Stoffe ins rechte Verhältnis geraten, so ist es nicht notwendig, die Frage aufzuwerfen, ob die sogenannte „christliche Kunst" uns gefördert oder gehemmt hat. Ihr Einfluß auf die Kunst- und Kulturentwicklung, den Richard Wagner in einer profunden Beweisführung, den alten Kunststapelplätzen des Vatikans und der Klöster, sowie der allgemeinen Überlieferung zum Trotze, als bösen Dämon angeklagt hat, liegt weit zurück und beschäftigt nur mehr den geschichtlichen Kritiker. Das einzelne Werk verlangt selbstverständlich volle Unbefangenheit, und niemand darf es dem Künstler, dem Dichter verwehren, aus einem der mächtigsten ethischen Gefühle, dem religiösen, zu gestalten. Der Genießende läßt dem Schaffenden immer die Wahl frei, und doch kann der Schaffende nicht wählen, denn er gibt, was er geben muß. Ein dem Herzenszwange, der wahren Eingebung entstammtes Kunstwerk macht uns unter seinem Banne in den fremdesten Zuständen, Verhältnissen und Gefühlen heimisch. So übt die sixtinische Madonna auch auf den überzeugten Lutheraner, wenn ihm nicht der Eifer Auge und Seele verdorben hat, ihre wahrhaft heilige

Digitized by Google

Macht aus, und anderseits kann sich nur der katholische Zelot der inneren Wahrheit und Klarheit, der erfrischenden und stärkenden Deutschheit in Martin Luthers Schriften entziehen. Kunst und Wissenschaft sind selbst Religion; wer sie nicht hat, sagt Goethe, der habe Religion. Wir sollen immer dem Künstler und seinem Stoffe untertänig werden können. Diese Machtprobe ist zugleich auch die Probe auf die Echtheit des Glaubens im Dichter. Nur die echte Überzeugung des Künstlers gewinnt uns, die Tendenz stößt uns ab.

Auch in Max Möller rinnt eine poetische Ader; das verriet sein origineller „Totentanz", das verrät auch die liebliche, einzigartige Kinderszene im zweiten Akte seiner „Frau Anne". Leider wirkt im Schauspiele weiterhin die Kraft des Unbewußten viel schwächer, als die bewußte Absicht, uns „katholisch" zu kommen. Das kurze Kinderkleidchen der Naivetät, das Möller seiner frommen Muse angezogen hat, täuscht nicht, verrät sogar besonders deutlich die Spekulation. Seine Einfalt ist stilisierte Naivetät. Die Einfalt eines kindlichen Gemüts ist schön; wer sie nachahmt, wird kindisch. So wenig sich das Volkslied über Schusters Leisten schlagen läßt, so wenig das Märchen über den Leisten des Dogmas. Max Möller soll das übrigens besonders demonstrativ in seinem mir nicht bekannten „Dornröschen" versucht haben. Der Prinz durchbricht nicht mehr mit dem Schwerte seiner Sehnsucht die Dornenhecke, sondern mit dem Kreuze.

Es wäre ja so tröstlich, wenn uns ein Dichter versöhnen könnte mit dem herbsten Menschenleid, mit dem Schmerze an den Gräbern der geliebten Toten. Versucht er es mit dem christlichen Glauben, so wird er uns, wenn ihm schlichte, fromme Menschen gelingen, wenigstens zum Bewußtsein rufen, daß es solchen Trost gibt — für einzelne; und wir sagen dann: Die im Schatten haben es gut, es brennt sie die Sonne des Leides nicht. Möller unternimmt es jedoch, nicht ein armes Mütterchen, vielmehr uns alle von dem Segen des Wortes zu überzeugen: „Der Herr hat es gegeben, der Herr hat es

Digitized by Google

genommen, der Name des Herrn sei gepriesen." Weil es für diese Resignation keine irdischen Gründe gibt, behilft sich der Dichter mit himmlischen Traumerscheinungen. Die sollen uns Gewißheit schaffen! Für Möllers Dichtung ist es schlimm, daß das Überirdische überwiegend unser Interesse beansprucht und die Menschen von Fleisch und Bein wenig Teilnahme wecken. Auch der Fiebertraum des armen „Hannele" öffnet die Himmelspforte; aber jener Himmelstraum, der das bittere Sterben des Elendskindes versüßt, ergreift uns innig, weil er in Bezug auf das Kind individuell wahr ist und uns an einem Gegenstande des Mitleids die balsamische Wirkung der Illusion fühlbar macht. Da stört kein dogmatisches Verkünden die Natur und den Traum; und ist der Traum zu Ende geträumt, der seraphische Gesang im Ohre der Sterbenden verklungen, so tritt im düsteren Gegensatze zur Illusion wieder die Natur in ihr Recht. Dann liegt Klein-Hannele wieder im Armenhause und ist jetzt gestorben. Der Tod war dem frommen Kinde nicht schrecklich, uns aber blickt er zum Schlusse schweigend an und verweigert die Antwort auf die ewige Frage.

Max Möller ist nach dem Katechismus mit dieser Antwort rasch fertig. Sein bißchen Himmel (die Kraft erlahmte den Fittichen des Traumes) setzt sich einfach mit der Erde in allerlei greifbare Wechselbeziehungen. Die fromme Königin Anne hat nichts geliebt, als ihren Gott, ihren Schutzpatron Petrus und ihr Kind. Der König und der Hof sind nur Satelliten im Strahlenglanze um das Töchterlein Jara. An einem Natternbisse stirbt plötzlich das Kind. Die Königin, im Glauben stark, hofft zunächst auf das christliche Wunder; da es nicht kommen will, verfällt sie der Verzweiflung und selbst ihr Vertrauen zum heiligen Petrus gerät ins Wanken. Mit Unrecht! Denn im Schlafe erscheint ihr alsbald der heilige Petrus an der Himmelstür, den großen Schlüssel in der Hand. Er sagt ihr in dunklen Worten, ihr Kind sei ihr nicht genommen, es sei ihr wiedergekehrt, doch habe sie es nicht erkannt. Dann tritt Jara selbst aus der Himmelspforte und belehrt mit der Altklugheit

Digitized by Google

eines reinen Geistes die Mutter, daß sie um Unverlorenes nicht zu trauern habe. Das Töchterlein werde, sagt das Kind, am nächsten Tage, ehe der Türmer die Mittagsglocke läutet, dreimal bei der Mutter erscheinen, um sich zu holen, was es dort verlassen habe. In freudigster Erregung harrt vom Morgen bis zum Mittag Frau Anne des geliebten Kindes. Der Türmer schreitet schon zur Glocke, sie hat Jara nicht gesehen. Aber ein arm' Bettelkind war da und bat um das Kleidchen der toten Prinzessin; die Königin gab es dem fremden Kinde nicht. Und ein Weib des Elends war da und bat um das Bettchen der toten Prinzessin für ihren kranken Säugling; die Königin gab es dem fremden Kinde nicht. Aus einem Schreiben ihrer Mutter (!), der dritten Anmeldung des toten Kindes, lernt die Königin endlich die Meinung Sankt Peters und des Engels verstehen. Das Schreiben sagt ihr nach dem Spruche des Evangelisten, daß wir „fortleben in der Liebe" und es wiederholt die Worte, die der Engel Jara im Traume gesprochen hat: „Ich bin in Gott und Gott ist in mir!" — In der christlichen Barmherzigkeit also endigt der Schmerz der Liebe. Den fremden Säugling auf den Armen, gelobt die Königin, Landesmutter sein zu wollen. Der Türmer läutet.

Der Gedanke ist weder neu, noch hält er der Logik des Herzens völlig stand. Wäre er stark genug, so hätte ihn der Dichter wohl nicht mit einem so großen Apparate übersinnlicher Hilfsmittel stützen müssen. Mögen die Menschen und ihre Darstellung noch so einfach, mögen die äußeren Zustände im Märchenfabellande noch so wunderlich sein, wir müssen — siehe Raimund! —, soll die Dichtung uns etwas sagen und uns von der Tiefe zur Höhe führen, in den Gestalten doch unsere Brüder und Schwestern erkennen. Diese Frau Königin Anne jedoch, die ihren tüchtigen Gatten des Kindes halber vollständig ignoriert und die in der ersten Minute nach des Kindes Tod die natürliche Regung des Schmerzes sofort in einer unnatürlichen heiligen Vision erstickt, ist kein sympathisches und kein interessantes Weib. Sie ist nur ein

Digitized by Google

Medium für Berta Rothe-Max Möller. Vom Herrn Könige gar nicht zu reden, der, ebenso theoretisch übertrieben, wie seine Frau, von seinem Kinde nichts wissen will. Und die Nebenfiguren, die bürgerlichen Protzen und die Höflinge, sind, alle bürgerliche Naivetät mit in Rechnung gezogen, unerlaubt ungeschickt ins „Drama" gestellt, das gar kein Drama ist, und zwar vier Akte, aber keinen Aktus hat. Möllers heiliger Petrus endlich reizt geradezu die Bosheit eines Pasquillanten. Mit Rücksicht auf den österreichischen Staatsanwalt versiegle ich mir den Mund. Doch zwei Perlen hat das Stück. Die eine ist die Kinderszene des zweiten Aktes. Obwohl harmlose Kinder schon in den „Hussiten vor Naumburg" (Kotzebue) und seither unzählige Male ihre Wirkung auf dem Theater erprobten, ist dieser Szene doch ein starker, poetischer Reiz eigen, zumal dem melancholischen Reisereigenliede der Kleinen, von Ferdinand Hummel einfach und süß vertont, aus dem es wie schwermütige Ahnung des Unglückes weht. Und noch einmal rührt der Dichter ans Herz. Als Frau Anne im Traume an der Himmelstür fleht, ihr totes Kind wenigstens einmal noch sehen zu dürfen. Da spricht einer der tiefsten menschlichen Schmerzen menschlich-echt. Vom Schlußakte ist anzuerkennen, daß er Auge und Ohr mit wirksamen Stimmungen fesselt. Den zwei Szenen und den Effekten des letzten Aktes hatte „Frau Anne" lebhaften Beifall zu danken. Im Anfange wurde heftig gezischt. Das Haus war nur auf den Galerien gut besucht. Es fiel auf, daß dort der katholischen Dichtung eine ähnliche Empfänglichkeit entgegengebracht wurde, wie kurz zuvor Gorkis „Nachtasyl", das doch der „Frau Anne" höchst unähnlich ist. Gute Theaterzuschauer sind eben nicht „unentwegt".

Digitized by Google

Felix Philippi.

„Das große Licht."

Schauspiel in vier Aufzügen. — 13. Juni 1902.

Herr Philippi hat Mut. Er spricht im Hause des Gehenkten vom Strick. Er schreibt ein Drama, in dem sehr viel von der Entwürdigung der Kunst durch Sensation, Effekthascherei und unedle Sinnestäuschungen die Rede ist. In den zwei Gegenspielern des Schauspieles kämpfen angeblich diese Afterkunst und die heilige, keusche Kunst.

Herr Philippi hat von seinem Publikum offenbar eine sehr geringe Meinung. Er treibt mit ihm den alten Scherz, daß er „Haltet den Dieb!" schreit und glaubt, man werde ihn nun nicht erwischen. Deshalb die vielen großen Worte und Tiraden über die Reinheit künstlerischen Schaffens mit dem Gipfelspruche: „Nur noch ein kleiner Schritt zur Sensationsmacherei — dann: ade Kunst!" Herr Philippi braucht diese Verabschiedung nicht zu fürchten. Die Kunst hat ihn niemals gegrüßt. Von der ersten bis zur letzten Szene — etwa eine einzige des zweiten Aktes ausgenommen, in der ein ernsthaftes Gespräch über gegensätzliche Anschauungen geführt wird — ist sein Werk nur eine Ausbeute von Theatereffekten, nichts als Sensationen, den feineren Geschmack verletzende Sensationen. Da er aber seine Mache mit einer Geriebenheit versteht, von der, ohne ihr im Bösen nachzueifern, auch gute Dramatiker lernen könnten, ist dem Stücke überall der große äußere Erfolg gesichert. Er stellte sich auch hier ein; freilich nicht ohne Kopfschütteln eines Teiles der Zuschauer. Zu „kämpfen" — das hatte ja keinen

Digitized by Google

Zweck. „Das große Licht" ist wahrhaftig kein Stück, um das sich literarische Parteien schlagen dürfen. Sein Erfolg gibt nur ein bißchen zu denken über die Behauptung, daß sich der theatralische Geschmack verfeinert habe. Mit der Erwägung, daß jede Ware ihre eigenen Kostgänger habe und es nicht dieselben Leute seien, die Ibsen und Philippi ehren, kommt man nicht über die Erscheinung hinweg. Auch daß es immer so war und zu jeder Zeit der Kork oben schwamm, tröstet nicht.

Keiner, der Felix Philippi kennt, konnte sich über „Das große Licht" wundern. Dieser mit den Instinkten des Zeitungsreporters wie kein anderer ausgestattete Dramatiker führt das Prädikat „der Aktuelle" im literarischen Wappenschilde. Zeitgemäß, ein Produkt und ein Führer seiner Zeit, ein Ergründer ihrer Sorgen, Löser ihrer Fragen, ist nach seinem schönsten Berufe jeder Dichter. Darum aber kümmert sich Herr Philippi nicht! Nicht um das Bleibende, das Allgemein-Giltige der wechselnden Erscheinungen, ist es ihm zu tun, nur um den neuesten interessanten „Fall", der just in aller Leute Munde ist. Er schreckte bekanntlich nicht davor zurück, Ereignisse, die in der Weltgeschichte wie in der Brust jedes Fühlenden die tiefsten Spuren hinterließen, ganz frisch vom Zapfen weg für banale Theatereffekte auszunutzen, sie aller Größe zu berauben und seinen Figuren die äußeren Züge der Heroen aufzuschminken. So trieb er es in „Wohltäter der Menschen" mit dem Leiden und Sterben Kaiser Friedrichs, so im Schauspiele „Das Erbe" mit der welterschütternden Tragödie von Bismarcks Sturz. Keine ehrfürchtige Scheu vor dem Schatten des Gewaltigen hielt ihn ab, aus äußeren und äußerlichen Zügen des Kanzlers den Prokuraführer der Fabrik zu machen, dem Philippi doch nur Philippischen Geist einflößen konnte. Wenn einmal der dichterische Genius ersteht, der Bismarcks Individualität gewachsen ist, so wird er aus dieser geschichtlichen Kolossalgestalt einen neuen Koloß für die Kunst schaffen. Herr Philippi hatte diesen Ehrgeiz wenigstens nicht; ihm schien es nur nützlich, durch tausend banale Ähnlichkeiten, Be-

Digitized by Google

ziehungen und Anspielungen das Bild des Großen klein zu machen und für nichtige Theaterwirkungen auszumünzen.

Im „Großen Licht" sind es, obwohl man an dem Architekten Ferleitner einige unerlaubt entlehnte Züge Franz Lenbachs und in mancher Redewendung die „aktuelle" Verwertung von Aussprüchen Kaiser Wilhelms II. erkennen wollte, nicht eigentlich die Hohlspiegelbilder bestimmter Zeitgenossen, mit denen sich Philippi hilft. Er berührt eine Frage, die nach einem Dichter ruft: Die ewige Revolution des Jungen, Neuen, gegen das Alte in Kunst und Leben. Aber er berührt diese Frage eben nur, ohne in sie einzudringen und will ihr auch nichts weiter verdanken, als den „modernen" Hintergrund für sein nur auf der Oberfläche der Ereignisse gleitendes Stück. Der Streit der Kunstrichtungen ist ihm erwünschte Würze der „Aktualität". Er ist der Dritte, der sich freut! Nun wäre es ja eines dichterischen Geistes würdig, auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei zu stehen, dem unsterblichen Alten Dank und Ehre, dem Jungen das Recht aufs Dasein zu schützen. So ist es aber bei Herrn Philippi — trotz einiger ähnlich klingender Worte — nicht gemeint. Er fährt in die Philisterperücken, um sich die Gunst der Stürmer zu gewinnen, und er erniedrigt die Kunstjugend, zu deren Triebkraft er den Neid macht, um sich wieder die Alten zu versöhnen. So sucht er nicht im Sinne einer höheren Auffassung von der schließlichen Einheit alles künstlerischen Strebens die Gegensätze auszugleichen, vielmehr nur seine eigene werte Person zwischen den Symplegaden durchzusteuern. „Ich schreibe rechts, ich schreibe links."

Das Thema des Stückes steht übrigens in einem argen Mißverhältnisse zu seiner Handlung. Baumeister Ferleitner ist als Meister seiner Kunst von so unnahbarer Autorität, daß selbst der Haß sich ihm beugen muß. Er baut in einer großen Stadt ein Münster und setzt es trotz der wütendsten Gegenwehr des Bauausschusses, dessen Philister sich vor der „modernen" Malerei bekreuzen, durch, daß ein von ihm entdeckter, hochbegabter junger Maler, Fritz Rasmussen,

Digitized by Google

die Altargemälde auszuführen hat. Architekt und Maler! Wo ist da die vernünftige Voraussetzung für das Drama des schnöden Berufsneides, zu dem Philippi den Kampf der Kunstgeister herabzieht?! Der Verfasser kann freilich aus seinem Baumeister keinen Maler machen, weil er doch dessen Domgerüste als dramatisches Gerüste nicht entbehren kann und weil er vielleicht der melodramatischen Effekte in der Kirchenkuppel wegen sein ganzes Stück ersonnen hat. So müssen wir daran glauben, daß der Maler die Größe des Architekten nicht erträgt, daß die niedrige Leidenschaft des Neides um den Lorbeer überhaupt (Rasmussen könnte mit gleichem Rechte einen berühmten Komponisten beneiden!) den Jüngling irrsinnig macht. Die psychopathische ist, wie Philippi richtig erkannt haben mag, die einzige vernunftgemäße Erklärung für diese unvernünftige Nebenbuhlerschaft. Nur schade, daß wir uns drei Akte lang mit den Anschauungen eines unheilbaren Geisteskranken beschäftigen — und nur deshalb, weil er rätselhafterweise nicht in eine Irrenanstalt abgegeben wird, uns seine Handlungen als Drama vorsetzen lassen müssen! Im Wahnsinn schreibt der Maler eine bösartige Schmähschrift gegen seinen Wohltäter, den Architekten; im Wahnsinn stoßt er gemeingefährliche Drohungen aus; im Wahnsinn stürzt er sich endlich von der höchsten Zinne des Domes in die Tiefe — und der Vorhang fällt. Was tragen wir nach Hause? Die Erinnerung an eine Reihe von grellen Ereignissen, die wir einem Irrsinnigen und keinem gesunden Verstande zu danken haben; und dieser Kranke erwirbt nicht einmal die Sympathie des Mitleides, weil ihn die Zügellosigkeit der schäbigsten aller Leidenschaften, des Neides, um den Verstand gebracht hat. Wenn der Verfasser wenigstens das Motiv der Liebeseifersucht vorgeschoben hätte. Dazu fühlte er sich entweder zu schwach oder es war ihm zu gewöhnlich, zu menschlich, zu wenig sensationell. Rasmussen eifert erst, als er verrückt geworden ist, mit Ferleitner um die Gunst des Mädchens. Und das soll ein Drama sein?!

Digitized by Google

Aber ein „Theaterstück" ist es. Man sagt der Bühne nichts Gutes, aber man sagt die Wahrheit, wenn man so unterscheidet. Die Schaulust ist übrigens eine der natürlichsten Voraussetzungen der Bühnenkunst. Es ist nicht die Schuld Felix Philippis, des Nicht-Dichters, daß viele Dichter den Weg von der Sinnenfreude zu Herz und Verstand verschmähen. Felix Philippi kennt die Vorteile des Mechanismus, um den Verstand kümmert er sich wenig. Das Gemüt regt er nicht an, aber auf — und zwar mit den derbsten Mitteln.

Für die Art der szenischen, akustischen und optischen Wirkungen im „Großen Licht", die — besonders im letzten Akte: in der sonnedurchströmten, vom Orgelklang erfüllten Kuppel des vollendeten Münsters — auch den Abgebrühten fesseln, sind zwei Kleinigkeiten im ersten Akte bezeichnend: In alten Ritterstücken pflegte des Himmels Donner einen Schwur zu bekräftigen. Herr Philippi — warum denn nicht? — greift auch zu diesem Instrumente. In der Sitzung des Bauausschusses gibt ein Gewitterschlag den kraftvollen prophetischen Worten des Redners den Segen! Mit einem verschämten Scherze entschuldigt der Verfasser seine Donnermaschine .... Und dann: Die stürmische Sitzung, die sich in ganz unmöglichen, aber wirkungsvollen Formen abgespielt hat, ist geschlossen, der Saal geleert, der Akt zu Ende. Aber der Vorhang fällt nicht. Warum denn nicht? Weil es hübsch ist, wenn das elektrische Licht im Zimmer verlöscht und der Mond durch die gotischen Fenster scheint .... Als Wirkung ohne vernünftige Ursache definierte Richard Wagner die verwerflichen Theatereffekte.

Alles ist übertrieben in dem Stücke, die Charakterzüge und die Situationen. Die Figur des derben und genialen Baumeisters, eine vergröberte Neuauflage des „roten demokratischen" Hofarztes in „Wohltäter der Menschen", mit der die Natürlichkeit noch am geschicktesten kopiert wird, leidet auch an solchen Übertriebenheiten. Selbst der naivste Zuschauer würde an die Ungeniertheit des Künstlers glauben, ohne daß dieser vor den versammelten Spitzen der Stadt

Digitized by Google

den Rock wechseln und in der Sitzung Granitblöcke von Beleidigungen schleudern müßte. Übrigens hat Ferleitners programmgemäßer Edelmut einen Naturfehler: Ein hochstehender Charakter quält nicht eine halbe Stunde lang seinen Feind, wie ein Knabe das aufgespießte Insekt, und ein reiner, neidloser Künstler erniedrigt sich nicht, das ihn treffende satirische Bild des Gegners heimlich zu vernichten. Das sah vielleicht auch Philippi ein, aber jede der vielen Ungereimtheiten nahm er skrupellos an, weil sie ihm zu besonderen Effekten dienten. So scheute der Dichter nicht die Tierquälerei, weil es effektvoll ist, daß der Grausame dann mit wirkungsvollem Schrecken plötzlich wahrnimmt, einen Unzurechnungsfähigen mißhandelt zu haben. Von der Figur des alten Musikus, die durch das Stück tanzt, rede ich gar nicht weiter. Da sind alle bewährten Schlager des „herzigen" Theaterhumors zu einer Lebensunfähigkeit zusammengetragen.

Es soll keinen Tadel, sondern nur eine seit Jahrhunderten immer wiederholte Beobachtung aussprechen, daß die Schauspieler Theaterstücke, die zwar keines besonderen Eifers wert sind, aber dankbare Rollen bieten, ganz besonders con amore spielen. Auch unserer Aufführung ist nur das Beste nachzurühmen. Insbesondere bot Hans Marr in der Rolle des genial-biederben Baumeisters Ferleitner eine Leistung, mit der er sich überall sehen lassen kann und deretwegen das Schauspiel sehenswert wird. Das kraftvolle Charakterisierungsvermögen dieses Künstlers hat hier freie Bahn! Gertrud Richter gab als das Mädchen mit dem wackeren, schönen Herzen ihre reiche Innigkeit.

Digitized by Google

Peter Rosegger.

„Verliabte Leut."

Ein Komödiestuck aus'n Woldlond in einem Akt. — 20. April 1903.

Rosegger hat nur wenig fürs Theater geschrieben. Ein Einakter ist nun aufgefunden worden, der viele Jahre unentdeckt geblieben war. Ein kleines, harmloses Ding, ein flüchtiger Poetenscherz, eine lose Szene — aber ein echter, rechter Rosegger! Jedes Theaterstück, das größte wie das kleinste, muß statt eines — zwei gute Sterne haben, die seiner Geburt leuchten; es muß, soll es gedeihen, in einer guten Stunde ersonnen und — nicht minder wichtig — in einer guten Stunde aufgeführt werden. Es war für das kleine Komödiestuck aus'n Woldlond: „Verliabte Leut", für dieses Kind bester Rosegger'scher Laune, wahrscheinlich sehr nützlich, daß es erst gestern aufgeführt wurde: nicht nur, weil es da zufällig eine vorzügliche Darstellung fand, mehr noch, weil die Welt gelernt hat, nicht mehr die Bühne als den Herrn — und den Dichter als den Sklaven zu betrachten, weil sie gelernt hat, ihre Freude auch an dem „Wie", nicht bloß an dem „Was" zu haben. Es hätte schon sein können, daß man früher einmal dem Mangel an verwobener dramatischer Handlung mit der heute allmählich verhallenden Phrase an den Leib gerückt wäre: „Ja gehört denn dieser kleine Witz, diese bloße Schilderung eines jungfrischen und eines altkomischen Naturmenschenpärchens auf die Bühne?" Nun aber weiß man es nicht erst seit den „Verliabt'n Leut'n" und bekräftigte es nur neuerdings mit Lachen und Freuden,

Digitized by Google

daß die Bühne nie zu gut, daß sie gerade recht dazu ist, einem kostbaren Einfall, komme er in welchem Gewande immer, stärkeren Eindruck zu sichern, als er sonst erlangen könnte. Roseggers Schauspiel „Am Tage des Gerichts“ steht hinter diesem winzigen dramatischen Scherze weit zurück. Besonders die herb-frische, schalkhafte Liebesszene zwischen Bursch und Dirn ist ein Kleinod. Dieses Necken, Meiden und Finden und das Lachen ohne Worte (in Hauptmanns „College Crampton“ ist auch eine Liebesszene ganz junger Leute, in der die Worte vor der törichten Weisheit des glückseligen Lachens ersterben) — das ist so reizvoll, daß man ein Bündel Glück mit nach Hause trägt.

Digitized by Google

Edmond Rostand.

„Cyrano von Bergerac."

Romantische Komödie in fünf Aufzügen. Deutsch von Ludwig Fulda. — 1. September 1900.

„Was ich vermag und kann und bin und heiße,
Als Kranz wollt' ich es winden um dein Haupt!"
Grillparzer, „Sappho".

Dieser Cyrano ist eine wunderliche Geige, auf der der Teufel seine keckſten Künſte ſpielt. Dann wieder meiſtern Engelsfinger durch die Saiten, und ein Ton ſchwillt uns zum Herzen, ein längſt vergeſſ'ner, ſüßer Ton wie aus den Troubadourgeſängen der Provence ....

Die deutſche Romantik war auch ein Gefäß für die Miſchung des Sentimentalen mit üppiger Poſſenlaune. Sie hat ſich überlebt, und der Verſuch, etwa eine von Ludwig Tiecks dichteriſchen Komödien zu galvaniſieren, müßte ſcheitern. Die Schulfüchſe und Pedanten ſind freilich ſchon zur Stelle mit ihren Kommentaren zu Roſtands Erfolg. Das iſt die Reaktion auf den Naturalismus, ſagen ſie — die Neu-Romantik. Wenn ſie meinten, daß man in Frankreich Urſache hatte, nach ſo langen Jahren, nach ſolcher Überſättigung mit geiſtreicher Mache und wieder nur geiſtreicher Mache endlich einen Dichter freudig zu begrüßen — man könnte nicht widerſprechen. Mit dem Prophezeien eines literariſchen Witterungsumſchlages aber ſollte man vorſichtig ſein. Das ſoziale moderne Drama iſt zu naturgemäß mit unſeren Bedürfniſſen verwachſen, als daß ein

Digitized by Google

noch so Starker es entwurzeln könnte. Die Romantik wurde nicht ein zweitesmal geboren, es fand sich nur wieder ein Dichter, der in die alte Harfe griff. Auf den Dichter kommt es an und nicht auf seine Richtung; die zwingt er uns, die wir keinen doktrinären Widerstand leisten, auf, wenn er kräftig genug ist.

Sehen wir ab von der eigenartigen Bühnentechnik Rostands, der auch die naivsten Wirkungen nicht verschmäht, aber sie adelt, weil er sie naiv bringt; sehen wir ab von seiner wunderbaren Sprachgewalt, die mit glänzendem Gefieder zur Sonne fliegt oder wahre Festturniere des treffsicheren Wortwitzes besteht; sehen wir ab von seiner Beherrschung aller dichterischen und zeitlichen Stilgattungen, die er virtuos verschmilzt, und von dem vielfachen Reize des Zeitkolorits und Stimmungsgehaltes, den sein Stück besitzt: So bleibt neben all diesen wertvollen Vorzügen noch der wichtigste, der entscheidende übrig: das Charakterbild des Cyrano. Ohne diesen Wert wäre das lose zerflatternde Stück, dessen Handlungen durch Traumfädchen miteinander verbunden scheinen und dessen übrige Personen nur zum Teile den Rang kleiner Typen einnehmen, zum größeren Teile als unwahrscheinliche Schemen zerrinnen — ein poetisches Spiel der Laune — und weiter nichts. So aber ist es mehr!

Die geschichtlichen Überlieferungen über Savinien de Cyrano, den freigeistigen Dichter, Zeitgenossen Molières und ritterlichen Raufbold, kamen in ihrer legendenhaften Unsicherheit der idealisierenden Kunst ungemein entgegen. Rostand war in der Lage, für seinen Ritter ohne Furcht und Tadel die Quellen alle benutzen zu können, und er hat sie mit staunenswerter Emsigkeit selbst aus den Lebensbeschreibungen von Personen, die mit Cyrano nur ein wenig in Berührung kamen, und aus der Zeitgeschichte Ludwigs XIII. gesammelt. Er duldete in der Umgebung seines Helden keine interessanten Personen, aber er brauchte sehr viele Personen, um seinen Helden in den Umkreis des Zuständlichen zu stellen. Da gibt es für den Feinschmecker der Kleinigkeiten

Digitized by Google

mancherlei. So beispielsweise, wenn im dritten Akte nur mit zwei oder drei Worten die Figur des Renaudot, des Erfinders der ersten Zeitung auftaucht — bezeichnenderweise als Interviewer. Wichtiger als der geschichtliche Kleinkram ist der kulturgeschichtliche. Das Bild der Sitten und Gebräuche hat Rostand vorzüglich getroffen. Für das Verständnis des Stückes ist eine Voraussetzung die Kenntnis der höfischen Sitte zu Paris im ersten Teile des siebzehnten Jahrhunderts, die Gemeingut aller feinen Kreise Frankreichs wurde: es war das Zeitalter der „Preciösen", das Molière, den Höflingen ins Gesicht spottend, mit seinem kleinen Lustspiele „Les précieuses ridicules" verewigte. Anmut und Kunstverständnis arteten in Verschnörkelung, Schöngeistelei und Unnatur aus, das gesunde, einfache Wort der Leidenschaft war verbannt, die zierliche Phrase regierte.

In allen Künsten beschlagen und von schimmernd reichem Gemüte, ist Rostands Cyrano eine ungebundene, selbständige und wilde Natur. Und doch vollbringt dieser kleine Übermensch, der keine Fessel und keine Gönnerschaft duldet, dessen Degen schonungslos wütet, das Schwerste: die vollkommene Überwindung seiner selbst, den Verzicht als Liebender und Dichter. Seine schöne Seele, der die Muse Adlerflügel lieh, wohnt in einem Körper, der durch eine abscheulich große — Nase entstellt ist. Die Nase ist Cyranos Verhängnis, sie verwehrt ihm das Liebesglück. Ein bizarrer Gedanke — den die Vorurteile der „Précieusen" zwar begreiflicher machen, aber nicht erklären würden, wenn die geliebte Roxane vom Dichter nicht mit genügender Kurzsichtigkeit des Geistes ausgestattet worden wäre. Übrigens: Ist es nicht auch bizarr und tragikomisch, daß große Entwürfe des menschlichen Geistes ungenutzt bleiben, wenn der Mensch in entscheidender Stunde etwa durch eine schnöde Verdauungsstörung leistungsunfähig wird?!

Cyrano liebt seine holde Cousine Roxane, Roxane ist in die Schönheit des jungen Gascogner Kadetten Christian v. Neuwillette verliebt. Verfolgt von der Lüsternheit eines

Digitized by Google

mächtigen Oheims, des Grafen Guiche, macht Roxane ihren Vetter Cyrano zum Vertrauten, als dieser eben im Begriffe war, ihr seine eigene Leidenschaft zu gestehen. Im verzweifelten Gefühle, mit seiner Häßlichkeit Schiffbruch gelitten zu haben, vollzieht sich in dem großen Herzen Cyranos eine seltsame Wandlung. Er, der mit unbesiegbarem Degen jeden ins Jenseits befördert hat, dessen spöttischer Seitenblick seine Unglücksnase traf, weiht sich der fremden Liebe seiner Geliebten. Den Nebenbuhler, der ihn beleidigt, zieht er ans Herz und stattet ihn mit dem eigenen Dichtergeiste aus, damit er vor den „préciösen" Ansprüchen Roxanens bestehe. Roxane liebt die Schönheit Christians und — unbewußt — die Seele, den Geist Cyranos. Denn dieser ist es, der Christians herrliche Liebesbriefe schreibt, er, der in tiefer Nacht vor dem Balkon in einer Liebesszene, die trotz ihrer Eigenart im Triumph ihrer Schönheit an Shakespeares Balkonszene erinnert, die Sprache gewaltigster Leidenschaft in Christians Namen führt! Welche Kunst des Dichters, diese unnatürliche Situation zu überwältigen und in ihr uns die volle Größe des Liebesopfers zugleich mit dem berauschenden Dufte der Liebe empfinden zu lassen! Von dieser Glut des Liebens und Entsagens hier eine Probe; Cyrano, den Roxane für Christian hält, spricht:

„Dies Gefühl, das mich
Hinreißt in Eifersucht und Leidenschaft,
Ist wahrlich Liebe, hat die Qual und Kraft
Der Liebe — und verlangt doch nichts für sich.
Mein Heil, ich gäb' es für das deine gern,
Und ewig bliebe dir mein Tun verschwiegen;
Den Abglanz nur möcht' ich erspäh'n von fern
Des Glück's, das meinem Opfer wär' entstiegen!
Ein jeder Blick von dir läßt eine Tat,
Läßt eine neue Tugend in mir reifen!
Verstehst du nun? Beginnst du zu begreifen,
Daß durch die Nacht dir meine Seele naht?
O, süße, süße Nacht! O, holdes Werben!
Dies alles sag' ich, und sie lauscht mir, sie!
Das ist zu viel! So hoch verstieg sich nie
Mein kühnstes Hoffen. Könnt' ich jetzt nur sterben!

Digitized by Google

Die Liebeskraft, die meinen Worten eigen,
Läßt sie dort zittern zwischen blauen Zweigen!
Ja, ja! Sie zittern wie das Laub im Wind!
Du zitterst! Und am leisen Blätterweben
Spür' ich, wie deiner Hände süßes Beben
Leicht am Jasmingeranke niederrinnt."

Durch Schalksnarrenlist, zu der sich Cyrano im Augenblicke tiefster Erregung bei drohender Gefahr bequemen muß, schützt er die Geliebte und den Nebenbuhler vor der Gewalt des Grafen Guiche und bewirkt die sofortige kirchliche Trauung des Paares. Doch kann er es nicht hindern, daß der junge Gatte augenblicklich mit seinen Gascogner Kameraden ins Feld muß. Im Lager von Arras ist das Korps der Gascogner dem Tode geweiht. Cyrano, der auch hier, nun aber ohne daß Christian es weiß, dessen Liebesbriefe an Roxane schreibt, setzt täglich den Kopf aufs Spiel, indem er mitten durch die feindlichen Feldwachen seinen Brief zum Boten trägt. Ein Abschiedsschreiben vor der Vernichtungsschlacht überreicht er Christian, der, spät genug, nun Cyranos Liebe und Opfer erkennt. Roxane ist im Lager erschienen. Auch das Gemüt des préciösen Mädchens ist geläutert, sie liebt an Christian nicht mehr dessen Schönheit, nur seine — (Cyranos!) — Seele.

„O schweig, was kannst du wissen?
Nun klang aus jedem Brief, den du gesendet,
Die Stimme wieder, die mit Lust und Weh
Damals mein Herz bezaubert und gewendet.
So wurd' ich toll — — — — —
In meinem Schoße häufest du zusammen
Die Blüten deiner Seele Blatt auf Blatt." — — —

Eben soll es zum Geständnisse kommen, da fällt Christian. Cyranos Edelmut wahrt das Geheimnis und Roxane betrauert fünfzehn Jahre lang in der Zurückgezogenheit des Klosters den schönen, „genialen" Gatten! An einem späten Herbstabende erscheint Cyrano — sterbend. Er, der allein einst hundert Söldner getötet und in die Flucht getrieben, dem fast kein Tag ohne siegreichen Zweikampf ver-

Digitized by Google

strich, wurde durch das vom Fenster geschleuderte Brett eines bezahlten Lakaien tödlich getroffen. Er stirbt, der gefürchtete Pasquillist, an einer feigen Rachetat, nicht „ruhmvoll im Herzen den geschliff'nen Degen". Den Abschiedsbrief Christians verlangt er von Roxane, und wie er die Worte des Briefes trotz eingebrochener Dunkelheit mit bebender Stimme spricht, erkennt Roxane — unglaublich spät! — den Zusammenhang der Dinge und Cyranos unselige Liebe. Alle Reiche des Gedankens durchfliegt im Fieber noch einmal Cyranos Geist, dann zieht der wackere Fechter den Degen, holt aus gegen Feigheit, Vorurteil und Dummheit und stürzt dahin, stolz auf den unentweihten Federbusch.

Zwei Worte spricht Cyrano vor seinem Tode, die sein Los erklären. Als er erfährt, daß eine seiner Szenen von Molière im „Scapin" benutzt wurde und großen Beifall fand, sagt er — mit Anspielung auf die qualvoll-süße Stunde unter dem Balkon:

„Ich war immer
Der, welcher einbläst — und im Schatten
steht . . .
Und dennoch darf ich keine Klage führen:
Christian war schön, Molière ist ein Genie."

Roxane: „Ich war Ihr Unglück!"

Cyrano: „Willst du dich verlästern?
Vor jedem Liebestraum
Ließ mich die Furcht vor Spott erbeben;
Dir dank' ich's, dir allein, daß durch mein Leben
Gestreift ist eines Frauenkleides Saum."

Cyrano, der liebende und vielgehaßte, der, „welcher einbläst und im Schatten steht", der Mann, dessen Zunge lose sitzt, wie seine Feder und sein Degen — ist er nicht der verkörperte gute Geist jener Zunft, die im Dienste des Gedankens anderen die Würden — sich die Bürden schafft, ist er nicht das Vorbild jener ehrlichen Ritter der Feder, die ohne Scheu vor Gunst oder Ungunst, jeden in die Schranken fordern, der es übel meint?! — Aber er ist noch was mehr. Er ist ein unglücklicher Mensch, unglücklich,

Digitized by Google

weil sein Herz gerade so schön, liebevoll, liebebedürftig und treu ist, als die Welt selbstsüchtig, kahl und treulos. Wie stolz sollte Roxane dieses Mannes sein! Aber sie, der er, „was er vermag und kann und ist und heißt", als Kranz um das schöne Haupt windet, sie, sein tiefstes Sein, sein Heiligtum, läßt ihn einsam leben und sterben. Zu späte Reue versüßt doch wenigstens den letzten Augenblick des armen Mannes. Die Schönheit, die sein Leben war, ruft ihm innig: „Schön gute Nacht!" . . . In einem Aufsatze von Alfred Kerr fand ich zwei französische Verse — unbekannten Verfassers. Sie könnten, nach ihrem zarten Hauch, von Lamartine stammen, dem Dichter des „Sterbenden Poeten", und sie könnten auf Cyranos Grabstein stehen:

„La vie est vaine: un peu de haine, un peu d'amour —
et puis bonjours.
La vie est brève: un peu de rêve, un peu d'espoir —
et puis bon soir."

Es wimmelt auch in den Nebensächlichkeiten der bunten Komödie von zahllosen feinen, interessanten dichterischen Zügen. Großartig als Exposition und als geschichtliche Schilderung ist der ganze erste Akt, der, wenn die Absichten des Dichters nur einigermaßen auf der Bühne zur Geltung kommen und nicht in einer bloß wüsten und lärmenden mise en scène untergehen, uns die Fülle der Eindrücke einer Theatervorstellung im Hotel de Bourgogne um das Jahr 1640 übermittelt. Welch ein Reichtum des Schönen selbst in den Niederungen! Wie herrlich ist im vierten Akte (Feldlager) der frohe, sorglose Appetit der ausgehungerten braven Jungen, die wissen, daß sie binnen einer Stunde wahrscheinlich sterben werden! Und wie einzig ist die Asphodelosstimmung im herbstlichen Klostergarten des letzten Aktes! Dort das Wort von den „venetianisch blonden" Blättern.

(Ein Windhauch weht Blätter herab.)

Cyrano: Die Blätter!
Roxane: Sie sind venetianisch blond.

Digitized by Google

Cyrano: Und wie sich jedes noch im Fallen sonnt!
Trotz ihrer Angst zu faulen auf der Erde
Verwandeln sie den kurzen Todeszug,
Damit ihm eine letzte Schönheit werde,
In einen anmutvollen Flug.

Daß auch die dichterische Sprache für sich schon eine mächtige Gewalt hat, auf welche das soziale moderne Drama zum Teile freiwillig verzichten muß, Rostand ruft es wieder zu Bewußtsein. Ob nun die tiefe Wehmut der Liebesklage oder der verwegene Übermut des Raufers an die Saiten schlägt, immer klingen sie voll und echt. Wie schmettert es beispielsweise, da Cyrano die wüsten Gascogner Kameraden dem Grafen Guiche trotzig vorstellt:

„Das sind die Gascogner Kadetten,
Ihr Hauptmann ist Castel-Jaloux.
Sie raufen und lügen und wetten;
Das sind die Gascogner Kadetten!“

Daß das Instrument der Sprache Edmond Rostand — und auch seinem Übersetzer Ludwig Fulda — nach dem kleinsten Drucke gehorcht, nehmen wir so recht in der Liebesszene unter dem Balkone wahr. Zuerst souffliert Cyrano dem schönen Christian und der spricht zögernd seine Worte nach. Insolange hebt sich der Stil der Liebesreden nicht aus dem Geschmackvoll-Zierlichen, dem Préciösen; dann ergreift Cyrano selbst das Wort, und der Stilunterschied macht sich sofort — zwar nicht durch einen krassen Gegensatz, wohl aber durch die freie Kraft des Wortes geltend.

Auf solche sprachliche Feinheiten mit regem Gefühle einzugehen, dazu bedurfte es schon einer besseren Kunst als der eines bloß wohlgeübten Mannes. Fulda hat diese Kunst mit seinen meisterhaften Molière-Übersetzungen bewiesen und an Rostands „Cyrano“ bewährt.

Digitized by Google

Gerolamo Rovetta.

„Die Unehrlichen."

Schauspiel in drei Aufzügen. — 6. Mai 1898.

Nicht die feinnervige Kunst des Giacosa, nicht der Sprühgeist des Bracco ist dem Dichter Rovetta eigen. Sein Drama „Die beiden Barbara" wandelt den düsteren Wegen Ibsens nach, die zur Schuld der Väter und zur Sühne der Kinder führen und das Schauspiel „Die Unehrlichen" wurde 1893 von der italienischen Regierung mit dem ersten Ehrenpreise ausgezeichnet und ist in Deutschland von den Gastspielen Zacconis her — und auch in der deutschen Übersetzung von Otto Eisenschitz bekannt. Ein nervenerschütterndes, vom Geleise der (französischen) Ehedruchsdramen abweichendes Stück.

Mit einfachen Mitteln, mit geringem Aufwande an Personen und Ereignissen arbeitet der Dichter. Seine lapidare Tragik schreitet in jener unerbittlichen, rastlosen Hast vorwärts, die wir auch an Vergas „Sizilianischer Bauernehre" bewundern. Sie haben sich schon ihre eigene Technik gebildet, die Jungitaliener. Das Naturell ihres Blutes wird gezügelt von bedächtiger Beobachtung. Der Italiener ist ein geborener Schauspieler, und Italiens Dichter sind vor allem Dramatiker. Seit widrige politische Verhältnisse sie nicht mehr hemmen, ist der Entwicklung der italienischen Bühne die Zukunft geöffnet.

Ein edel gesinnter, rechtschaffener Mann mit kindlichem Gemüte verliert seine Ehre, wird zum Diebe — aus Furcht

Digitized by Google

vor Schande, vor der Offenbarung der Schande seiner Frau. Was uns tief ergreift, ist, daß uns, die wir in der Brandung des Lebens stehen, der Anblick solchen Scheiterns und Verderbens nicht fremd ist. Manch einer hat einen ehrlichen Mann gekannt, der unehrlich wurde, weil das Weib mit der Schlange das Bündnis schloß. Wir aber urteilten unbarmherzig. Anders der Dichter. Er kennt nicht nur das menschliche Gesetz, auch das göttliche Recht. „Mein ist die Rache" — sagt der Herr.

Allzu kühn pocht Karl Moretti auf seine reine Stirne, auf sein fleckenloses Gewissen. Er, der Kassier der Bank, wird im Prozesse gegen einen Defraudanten sachverständiger Zeuge sein. Als das Weib des Angeklagten hilfeflehend zu ihm kommt, da ruft er in der Härte und Verständnislosigkeit seiner vom Schicksale noch unversuchten Ehre: „Mein Mitgefühl wende ich den Ehrenmännern zu ... Die Not ist kein Entschuldigungsgrund ... Ehe ich mich an einem mir anvertrauten Gute vergriffe, ließe ich mir die Hand abschneiden!" — Und die unglückliche Frau, die die schwere Schuld ihres Mannes nicht leugnet, erwidert: „O Sie sind zu glücklich, um ein gerechter Richter sein zu können! Niemand vermag für die eigene Ehrlichkeit Gewähr zu leisten, wenn er nicht einmal wenigstens in der Lage war, der Versuchung widerstehen zu können." — Und in wenig Tagen ist die starke Tanne gefällt. Da flieht eines Nachts derselbe Karl Moretti in Schuld und Angst vor dem Staatsanwalte und den Häschern. Er hat die Kasse angegriffen. „Erst versuchen, was es heißt — dann verurteilen!" ruft er verzweiflungsvoll.

Was liegt zwischen dem Ehrenhaften und dem Ehrlosen? Nicht einmal eine neue Tatsache, nur eine Erkenntnis. Karl Moretti war überglücklich in seinem „selbstgeschaffenen" Heim, er arbeitete Tag und Nacht für Weib und Kind, die er unaussprechlich liebte. Ein arglos, naiver Mann, ist er wehrlos vor der Niedertracht des Lebens. Er ahnt nichts. Er ahnt nicht, daß all das Behagen, so ihn umgibt, seine Schande ist. Der Erbarmungswürdige, der den Haushalt

Digitized by Google

völlig seiner Frau überläßt, ist stolz auf das Brot seiner Arbeit. Aber der im Hause schmarotzende Schwiegervater, ein „Literat" von der Vagabundensorte, raunt zwischen den Zähnen: „Dummkopf! . . Ich bemitleide Sie, und es ist nicht das erstemal." Der Spender des Wohlstandes ist der alte Herr Sigismondi, Morettis Gönner und der Verführer seiner Frau. Er hat das junge Weib mit der Gemeinheit des Spekulanten überwältigt, als der Gatte schwerkrank und verdienstlos war. Nun hält er Elise, die eine entfernte Ähnlichkeit mit der Nora hat, an der Kette, indem er ihre Schande sorgsam nährt, ihre und ihres Mannes Bedürfnisse liebevoll vergrößert, und die Rechnungen zahlt — aber ratenweise.

Dieser biedere Schuft wird eines Tages auf der Straße erstochen. Man mag dies ein gewaltsames Hilfsmittel des Dramatikers nennen. Aber abgesehen davon, daß in Italien eine solche Wegräumung weniger außerordentlich ist, bleibt es sich für das Drama auch ganz gleich, wie Herr Sigismondi verschwindet. Er könnte ebenso gut einem Schlagflusse oder einem anderen raschen Tode erliegen. Von Belang ist nur, daß Frau Eilsens Rechnungen unbezahlt bleiben und daß Moretti, der die Bücher Sigismondis zu ordnen hat, durch überzeugende Umstände aus seiner Ahnungslosigkeit aufgerüttelt wird und sich mit einem Male bis zum Halse im Pfuhle findet. Um die Ehre seines Weibes, seines Hauses, um seine Ehre vor den Augen der Welt zu retten, bezahlt Moretti die Schulden Elisens. Aber er hat kein Geld: so muß er sie mit fremdem Gelde bezahlen — mit eben jenem Gelde, das die Frau des verhafteten Defraudanten ihm zur Tilgung des verbrecherischen Schadens anvertraut hat. Wie Moretti, halb geistesabwesend, nur von dem einen Gedanken besessen, die entsetzliche Wirklichkeit seiner Schmach zu verbergen, dem mahnenden Kaufmanne schweigend die veruntreute Summe einhändigt, da überläuft es den Zuseher. Wir sehen in die Werkstatt des bösen Schicksals, wir sehen, wie das Verbrechen entsteht, wir sehen ein tragisches Erliegen. „Herr, führe uns nicht in Versuchung!"

Digitized by Google

Moretti hat gehofft, den Betrag sofort decken zu können. Das hoffen sie alle! Er wittert in jedem Blicke das Mißtrauen, und um es zu besiegen, zeigt er sich im Besitze von barem Gelde. Es ist freilich der Kasse seiner Bank entnommen . . . Und als er im Prozesse gegen den Defraudanten Zeugenschaft ablegen soll, da verteidigt er ihn, nein, er verteidigt sich selbst . . . Nun ist es kein Fiebergespinst mehr, daß er verdächtigt wird. Der Staatsanwalt hat andeutende Worte fallen lassen . . . Und in der Nacht flieht Moretti von seinem Hause. Wohin? Wir erfahren es nicht. Der Vorhang fällt über einer Leiche, über einer toten Ehre.

Gewiß hätte ein Revolverknall das Schauspiel nach Brauch und Herkommen säuberlich abgerundet, die an Brauch und Herkommen gewöhnten Zuseher befriedigt. Aber daß Rovetta nicht irgendwo dieses Theaterrequisit hätte auftreiben können, wenn er nur wollte, dürfte doch niemand annehmen. Vielleicht hoffte der Dichter auch und war es ihm genug, daß die Verständnisvolleren unter den Zusehern ihm beipflichten würden und sagen: An diesem Moretti hat sich das tragische Schicksal erfüllt, da der Ehrliebende sich als ehrlos selbst verachtet. Weder der Selbstmord, noch das Zuchthaus, noch das Entwischen kann an Morettis Unglück noch etwas ändern. Daß der Dichter mit einem Schlußfragezeichen einer Mode dienen wollte, wäre eine kindliche Annahme; das Fragezeichen besteht ja nur für solche, die unzufrieden sind, wenn Traualtar oder Sarg im letzten Kapitel des Romanes fehlen. Der Dichter hatte nichts mehr zu sagen. Und weiterleben müssen ist in gar manchem Falle viel trauriger als sterben dürfen.

Zu spärlich allerdings — und da mag der Tadel der Kritik einsetzen — hat er sich über die weibliche Hauptperson, Elise, ausgesprochen. Ihr abscheuliches Verhältnis ist im widerwärtigsten Gegensatze zu ihrem Wesen und wird ungenügend erklärt. Wäre diese Frau, die Mann und Kind liebt (!), verworfen, so könnte sie in der Entdeckungsszene mit einiger weiblicher List den Mann unschwer täuschen und beruhigen. Die Widersprüche hat der Dichter zu wenig

Digitized by Google

wahrgenommen; es scheint überhaupt, daß sein Stift skizzenhaft über alle Nebenumstände huschte, nur im Banne des Satzes: „Richtet nicht, ehe Ihr erfahren habt“. In den Episoden liegt, obwohl sie manchen feinen Einfall bringen, die Schwäche des Stückes, das in Graz mit gespanntem Interesse und mit ungeteiltem Beifalle aufgenommen wurde.

Digitized by Google

Arthur Schnitzler.

„Liebelei."

Schauspiel in drei Akten. — 13. Dezember 1895.

Sie ist die Tochter des Musikus, wie Louise Miller, und die ganze Freude des alten Vaters, für den sie, hoch in trauriger Dachkammer, sorgt und schafft. Da tritt, wie es eben kommt, der Mann in ihr Leben, sie beglückend und zertretend. Christine, allen Lockungen, wie auch den leichtfertigen Mädchen der Nachbarschaft bishin unnahbar, gibt sich mit Seele und Leib dem Jünglinge hin, der sie flüchtig genießen will — nach Art junger Leute. Sie ist Gretchen, dem für den Geliebten zu tun nichts mehr übrig bleibt, Käthchen, das ihm selbstlos mit der Demut der Magd ohne Hoffnung auf Ebenbürtigkeit folgt, Klärchen, von dem das Wort gilt: halb Dirne, halb Göttin. So wirft sie sich weg. Aber auch in der Junggesellenstube, beim Souper zu vieren, an der Seite der gutmütigen, echten Wiener Grisette Mizi, wird Christine in ihrer schlichten, von Sentimentalität ungetrübten Würde wie von einem sanften Heiligenscheine der Jungfräulichkeit umstrahlt. Die Seele ist unbefleckt — die liebende Seele.

Fritz und Theodor sind „junge Leute" — nichts anderes verrät der Zettel. Jugend hat keine Tugend. Ihr ausschweifendes Leben hat Wiener Eigenart wie ihr Wesen. Der Humor des ehrlich frivolen und liebenswürdigen Schwerenöters Theodor hat auch wienerische Formen. Fritz ist der Ernstere. Sein Freund Theodor erschöpft

Digitized by Google

sich in Paradoxen, den Kameraden, der jede Liebeständelei kritisch zu nehmen geneigt ist, zu warnen und zu bekehren. Gerade am Gewissenhafteren rächt sich die cynische Selbstsucht. Fritz hat Christine kennen gelernt; eine Liebelei, nichts weiter! Das arme Kind freilich hängt mit Himmel und Hölle ihrer unsterblichen Seele an dem Abgott, für den sie ihr junges Leben in Nacht und Schande dahingibt. Sie weiß, daß er sie verlassen wird; bald — gar bald! Aber einmal geliebt zu haben, einmal glücklich gewesen zu sein — was will sie noch mehr?

Allmählich regt sich in Fritz' warmfühlendem Herzen die Ahnung, daß er in dem mit grausamer Hand erbrochenen Heiligtume mehr finden könnte als leichtsinnige Erfrischung. Das süße Geschöpf zieht ihn in seinen Bann. Doch tritt das Schicksal dazwischen, das zermalmende. Ein betrogener Gatte („ein fremder Herr" — schreibt der Zettel) fordert ihn zum Kampfe auf Leben und Sterben. Noch einmal sieht er Christine. Da quillt es in ihm auf: hier war es zu finden, das Glück — und dann reißt er sich, ohne dem Mädchen die beschämende Wahrheit zu gestehen, von Christine los, um für die andere Frau, um für seines Lebens Sünde zu kämpfen und — zu sterben.

Fritz liegt unter der Erde, als die von ahnungsvoller Angst gefolterte Christine das Ende erfährt. Noch darf sie im jammervollen Schmerze die Rechte der Liebe geltend machen; sie will zu ihm, zu ihm! Aber da hört sie das Fürchterlichste: er ist gefallen für eine andere Frau. Ja, was ist denn dann sie ihm gewesen — mit dem Opfer ihres reinen Herzens, ihrer irdischen und ewigen Seligkeit?! Wie er sie noch küßte, da war er schon im Begriffe, für die Fremde den Tod zu wagen! Betrogen — im Tiefsten, im Heiligsten betrogen ... Nein, nun kann sie nicht beten an seinem Grabe. Hingeopfert, weggeworfen, sucht sie den Friedhof der Verschollenen, die Wellen der Donau.

Dieses Mädchen aus dem Volke, es leibt und lebt. Auch die übrigen Gestalten bewegen sich plastisch und höchst glaubwürdig vor dem Hintergrunde allbekannter Verhält-

Digitized by Google

nisse. Sollte die Einseitigkeit und der Eifer der Theoretiker so weit gehen, ihnen diesen von vielen Dichtern vergebens angestrebten Vorzug zum Fehler anzurechnen? Weil der Lebenswandel der Freunde Fritz und Theodor nicht der beste und die Szene beim souper à quattre just nicht für Mädchenohren geschrieben ist, so sollte die altjungferliche Zimperlichkeit dem Verständnisse für den herben moralischen Gehalt, für die Schönheit der ethischen Schuld und Strafe eines liebenden Mädchenherzens einen Riegel vorschieben? Über die pädagogische Aufgabe der Bühne im Sinne der Moralisten läßt sich streiten; aber selbst diese kommt trotz der köstlichen Natürlichkeit der Champagnerszene zur Befriedigung. Wer den letzten Akt mit ansah und behauptete, daß das Drama die läuternde Wirkung verfehle, der nimmt doch beispielsweise die Tragik in Hebbels „Maria Magdalena" auch nur als frommer Nachbeter der Überlieferung hin.

Vorzüglich ist in die fröhliche Stimmung der Orgie im ersten Akte das unbestimmt Drohende, ängstlich Erwartete gemengt. Die kurze Szene mit dem „fremden Herrn" ist prachtvoll fürchterlich. Der Abschied zwischen Fritz und Christine, gesättigt von tiefempfundener Zärtlichkeit und der Melancholie des Unbewußten, erreicht den dramatischen Höhepunkt. Nichts hält Schreiber dieser Zeilen ab, in Schnitzlers „Liebelei" eine der erfreulichsten Kraftproben der gegenwärtigen dramatischen Produktion zu erkennen — und außerdem ein typisches Wiener Milieustück.

Digitized by Google

„Freiwild."

Schauspiel in drei Akten. — 15. September 1904.

Das endlich aufgehobene Verbot des Stückes wäre ein österreichisches Kuriosum gewesen, wenn das Kuriose in Österreich überhaupt kurios wäre. Es erfolgte aus keinem anderen Grunde, als weil ein Offizier auf der Bühne geohrfeigt wird. Er erhält nicht etwa eine Standes-Ohrfeige, der verlumpte Oberleutnant Karinski; nur eine rein persönliche, wohlverdiente Züchtigung für eine niedrige Verleumdung. Der Dichter ruft nicht: „Seht, so sind sie!" — Er sagt nur: „So ist er!" Die Tendenz oder die Wahrheit des späteren „Leutnant Gustl", die dem k. u. k. Reserveleutnant Artur Schnitzler das goldene Portepee gekostet hat, ist in „Freiwild" nicht einmal im Keime vorhanden. Hier haben wir nur die Privataffäre des Herrn Karinski, und was an Herrn Karinski typisch ist, fällt ebensowenig einem ganzen Stande zur Last, wie etwa ein Defraudant dem Stande der Kassiere. Wir sehen neben dem herabgekommenen Säbelraßler sogar einige recht sympathische Offiziere in dem Stücke, und dem militärischen Ehrenrate macht es ja Ehre, daß Karinski schon vor dieser Affäre vor der Quittierung steht. Trotzdem wurde „Freiwild" in Wien nach wenigen Aufführungen, einem sehr hohen Wunsche gemäß, abgesetzt und in Graz jahrelang zur Aufführung nicht zugelassen. Warum? Weil offenbar ein schlechter Kerl, solange er den Offiziersrock trägt, für den Zensor kein schlechter Kerl sein darf. Ich bin überzeugt, daß der brave Offizier im Zuschauerraume die Ohrfeige des Herrn Karinski mit seinem ehrlichen Gefühle ratifiziert und es als einen ungeschickten Liebesdienst empfindet, wenn die Behörde die Karinskis schützt. Für uns Sterbliche zweiter Ordnung ist aber eine standesrätliche Zensur überhaupt eine empörende Sache. Und wir wissen auch: der Geschlagene hätte jedem anderen Stande angehören mögen, so hätte kein Zensor an der Ohrfeige Ärgernis genommen —! Nun

Digitized by Google

ist „Freiwild" freigegeben worden, aber die Geschichte des Schauspieles, das längst über die reichsdeutschen Bühnen ging, verdient schon ein bißchen gesunden Zorn. Immer noch ist es „kurios", daß diese Offiziere mit ihrer wienerischen und polnischen Mundart, mit ihrem ganzen österreichischen Typ, der Karinski-Ohrfeige wegen in eine Phantasieuniform gesteckt werden mußten, und daß aus dem Satze der Schauspielerin Anna Riedel: „Wenn der künstlerische Ernst darin bestehen soll, daß man bis in die Nacht hinein mit Offizieren champagnisiert" — die Worte: „mit Offizieren" gestrichen wurden.

Der Oberleutnant Karinski wird in dem Kaffeehause des Badeortes von dem Maler Paul Rönning in dem Augenblicke öffentlich geohrfeigt, als er die Schauspielerin Anna Riedel roh verleumdet und beschimpft. Anna Riedel, ein gut erzogenes Mädchen aus anständiger Familie, ist aus Liebe zur Kunst und, um ihr Brot zu erwerben, Schauspielerin geworden. In ihrem ersten Engagement an dem Sommertheater des kleinen Badeortes sammelt sie in Fülle jene häßlichen Erfahrungen, die gutgearteten Mädchen beim Theater niemals ganz erspart bleiben. Man soll nicht verallgemeinern. So unsauber wie an dem „Kunstinstitute" des Herrn Direktors Schneider geht es selten zu. Die soziale und sittliche Stellung des Schauspielerstandes hat sich gehoben, und es gibt viele Bühnen, an denen der Skandal nicht geduldet, geschweige denn geschäftlich gepflegt wird. Der spießbürgerliche Philister jedoch ist stets geneigt, sich den Theaterteufel in der Sünden Blüte vorzustellen. Der Spießer — mitunter ist er ganz elegant — schielt selbst gar zu gerne lüstern nach der ihm fremden Welt, deren Flitterschönheit, Glanz und Geist ihn lockt und die er trotzdem nach süßer Gewohnheit tugendsam verlästert. Es ist dem Spießer das nicht einmal so sehr zu verübeln. Da er die rechte Brücke zu der künstlerischen Welt nicht findet, baut er sich eben eine andere, und er kann nach seiner Natur recht boshaft und ordinär werden. Dazu kommt, daß die Menschen, in deren Adern nicht das blühende Blut

Digitized by Google

des Künstlers rollt, der freieren, schöneren Lebensanschauung und Lebensführung derart verständnislos gegenüberstehen, daß sie, im Eisenmieder ihrer gesellschaftlichen Unnatur, auch ohne böse Absicht die persönlichen Erscheinungen am anderen Ufer der Welt durchaus irrig beurteilen. Man horche nur einmal auf die kleinen Intriguen und Nichtswürdigkeiten der Theaterfreunde aller „gelehrten Stände"! Selbstverständlich sind es vorzugsweise die jungen Schauspielerinnen, die sich nicht wegwerfen, welche die Medisance reizen und bei der „Gesellschaft", die sich ihren Klatsch nicht rauben lassen will, geradezu Ärgernis erregen. Auch oft bei den Kollegen natürlich. So ergeht es der Anna Riedel in „Freiwild". Weil sie mit den Dirnen dieser Schmierbühne nicht gemeinsame Sache macht, wird sie von den Zungen der Kolleginnen tapfer in den Schmutz gezerrt. Der Freund, der sie aus der Heimat kennt und ihr helfend zur Seite steht, ist „der Anna Riedel ihr Reicher". Sie bleibt den Orgien der Lebewelt, den Börsen, auf denen Menschenfleisch versteigert wird, ferne — deshalb entläßt sie ihr Direktor. „Es fehlt Ihnen eben, mein Fräulein, der künstlerische Ernst," sagt zu der pflichteifrigen jungen Künstlerin der Leiter des „Kunstinstitutes".

Schnitzler kennt diese Gattung Theater ausgezeichnet und er schildert köstlich. Jedes Wort des Lupanar-Direktors ist ein Scheinwerfer. So beispielsweise, wenn der Mann seine weiblichen Mitglieder auf Hungerlöhne setzt: „Bin ich dazu da, meine Schauspielerinnen zu ernähren?" — und wenn er nach der Sensationsaffäre im Kaffeehause der Riedel die doppelte Gage bietet, damit sie ihn jetzt, wo sie „im Mittelpunkte des Interesses steht", nicht verlasse. Trefflich sind auch die ehrabschneidenden Plaudereien der Kolleginnen und Kollegen gegeben, die den Roman ihrer eigenen schönen Seelen sofort dem Opfer um die Schulter hängen. So amusant dies alles — ist es eine redliche Unterhaltung? Der Dichter nutzt das Verhältnis der beiden, im Grunde feindlichen Welten (Schauspieler und Publikum) zu wohlfeilen Witzerfolgen auf Kosten des Künstlerstandes

Digitized by Google

aus. Er begreift gewiß, daß das große Publikum nicht geneigt, vielleicht auch gar nicht imstande ist, zwischen Theater und Theater zu unterscheiden, und daß es an den Zuständen der kleinen Sommerschmiere sein Pharisäertum befriedigt. Ein Satz, ungefähr: „Jetzt wollen die Mädel beim Theater auch schon anständig sein!" weckte schallendes Gelächter.

„Alle Welt" glaubt ein Recht zu haben auf die schöne Beute — auf das Theatermädel. „Sie betrachten es geradezu als eine Überhebung, daß ich keine Lust hab', mich zu verkaufen." Die Schamlosigkeit der Verfolger ist auf die Spitze getrieben in dem verlumpten Kavallerieoberleutnant Karinski. Seine frechen Anträge werden zurückgewiesen. Da stehen wir vor der letzten Szene des ersten Aktes, der fast ganz mit der Milieuschilderung — (trotz berechtigten Einwandes das Beste an dem Stücke) — ausgefüllt ist. In dieser Aktschlußszene zeigt sich Schnitzlers Bühnenmeisterschaft. Wie sich der Konflikt zwischen dem Offizier und dem Maler natürlich steigert, das beklemmt fast den Atem. Die rohe Beschimpfung der Dame und der Schlag ins Gesicht — das kommt, hastig und doch solid entwickelt, als Lösung nach größter Spannung.

Der Offizier hatte keine Waffe bei sich. Er konnte den Züchtiger nicht niedermachen. Und der Maler lehnt die Forderung zum Zweikampfe ab. Er lehnt sie ab, weil er nicht sein Leben für einen fremden Bubenstreich aufs Spiel setzen will. Nun wird aus dem „Freiwild" eines der vielen überflüssigen Duelldramen — überflüssig deshalb, weil weder Dichter noch Philosophen in der Duellfrage eine allgemein giltige Entscheidung treffen können. Es ist in den Augen vorurteilsfreier Menschen eine ganz persönliche, individuelle Angelegenheit, wie sich der Einzelne in der Duellfrage stellt — vorausgesetzt natürlich, daß die Duellgegnerschaft nicht auf Feigheit beruht. Paul Rönning ist nicht feig. Er behauptet sogar viel Mut, indem er sich über das Urteil der Mitmenschen seiner Klasse hinwegsetzt. Aber der Dichter hielt es für notwendig, diesem Mut noch eine besondere Beglaubigung zu geben. Weshalb? Paul Rönning und

Digitized by Google

Anna Riedel werden durch den Drang der Ereignisse zusammengeführt. Jetzt erst erkennen sie, gestehen sie ihre Liebe. Und jetzt erst, da er nicht mehr für sich allein zu sorgen hat, jetzt, da ihm das Leben lieblich schimmert, jetzt unterliegt Paul dem Urteile der fremden Menschen, dem Wunsche, seinem Mute Geltung zu verschaffen. Früher, ehe er Anna gebunden hatte, lehnte er das Duell ab; jetzt, da ihm bekannt wird, daß der rasende Karinski, dessen Existenz die Duellverweigerung vernichtete, ihm auflauert, um ihn zu töten — jetzt will Paul nicht für feige gehalten sein, jetzt verzögert er die Abreise mit Anna und wird denn auch von dem Gegner ermordet —. Die Schießwaffe des Gegners, des „Buben", dem er nur sein Recht zuerteilt hatte, mußte dem Maler in dem einen Falle ebensowenig verpflichtend sein, wie in dem anderen. Die „niederträchtige Komödie vom Mannesmut", wie er sich ausdrückt, wurde gewiß nicht besser dadurch, daß er sich sinnlos als Opfer hingibt, und ein anderes Motiv ist für sein Verharren am Orte nicht zu finden, als es für den Zweikampf vorhanden gewesen wäre: das Urteil der Leute. Diesem Urteile der Fremden gibt er nun auch seine Liebe und das Schicksal seines Mädchens preis. Das ist der logische „Knacks" des Dramas. Wäre Paul Rönning ein weniger besonnener Mann, so könnte ja gerade seine Inkonsequenz ein Charakteristikum und ein tragisches Element sein. So steht jedoch die Sache nicht. Der Dichter selbst bekennt sich zu dem Mute, der das Duell verweigert und die Ermordung duldet —!

Der ethische Gewinn des Schauspieles ist meines Erachtens gering. Seine dichterischen Werte reichen an die der „Liebelei", des „Schleiers der Beatrice" und des „Grünen Kakadus" nicht hinan, obwohl die Liebesszene des zweiten Aktes manche zarte Schattierung hat. Aber ein packendes Theaterstück ist „Freiwild" in der fliegenden Flucht seiner sicher ausgearbeiteten Szenen und im guten Glücke seiner Milieuschilderung.

Der Erfolg war denn auch recht kräftig.

Digitized by Google

Karl Schönherr.

„Die Bildschnitzer."

Eine Tragödie braver Leute in einem Akt. — 10. Oktober 1901.

Von diesem Tiroler wird man noch hören! Das ist kein Talent, wie sie zu Dutzenden durch die Straßen laufen. In seinem tragischen Einakter steckt mehr Fülle des Lebens, als in manchem erfolgreichen fünfaktigen Drama: Er hat komprimierte tragische Kraft. Die Gipfelung ist sogar ein Meisterstück der Einakter-Technik, dem vielleicht nur noch Sudermanns „Fritzchen" („Morituri") gleichkommt. Rasch, wie das schlagende Wetter im Schachte, bricht das Schicksal herein. Nicht brutales Geschehen, nein, ein psychisches Resultat ist die Katastrophe. Mit dem Momentapparat nimmt der Dichter das Werdende in Bewegung auf. Ein stummer Blick, ein Blick des schmerzvollsten Erkennens, genügt dort, wo einst lange Monologe uns erklärt hätten, daß wir vor einem tragischen Entschlusse stehen. Der Stoff dieses einen Aktes hätte zu einer großen sozialen Tragödie gereicht. Die Enthaltsamkeit des Dichters läßt uns sein Können bewundern, doch auch beklagen, daß er uns verkürzte. Das Elend der armen Tiroler Holzschnitzer ist nicht weniger groß — „groß" auch im Sinne des menschlichen Edelmutes — wie das der schlesischen Weber.

Die Not, die graue Not herrscht im Hause des Holzschnitzers Friedl Sonnleitner. Erst hat er eine Lungenentzündung überstanden, nun sich die Hand bei der Arbeit schwer verletzt. Blutvergiftung hat sich eingestellt, und er müßte mit seinem jungen Weibe und den lieben kleinen Kindern völlig verhungern, wenn nicht sein braver Kamerad,

Digitized by Google

der Gebhard Perathoner, die in rastloser Arbeit verdienten blutigen Heller der Armut den Hausgenossen gäbe. Die ersten Szenen spielen an der Liegerstatt des fieberkranken Mannes. Ein blutsaugerischer Hausierer, der als Zwischenhändler am Lebensmark der bitterarmen Holzschnitzergemeinde zehrt, erweitert den sozialen Horizont des Elends. An der plündernden Habsucht der Milchfrau, des Krämers, der Schustersfrau und des halbverkommenen alten Vaters Perathoner wird die sentimentale Lüge zuschanden, daß Armut die Gemüter läutere. Die Not verhärtet. Scharf wird's erwiesen an der Schustersfrau, die der kleinen Anna die Filzschühlein von den verfrorenen Füßen reißt, weil das Geld nicht bar erlegt werden kann. „Soll Ihre ganze Familie verderb'n, i kann Ihnen nit helfen! Zuerst müssen amal meine Kinderln a Christbäuml haben!" — Wie in Hauptmanns „Hannele", ist es in Schönherrs tiefempfundener Dichtung das Kind, die ewige Verkörperung des Schuldlosen, das, da wir ihm Leid zufügen sehen, die schon gequälten Herzen am heftigsten erschüttert; und mit einem feinen Gefühle hat der Dichter das unschuldige, ahnungslose Kind zu der mächtigen dramatischen Kraft gemacht, eine Seelenschuld, die tief unter der Schwelle des Bewußtseins schlummerte, an den Tag zu heben und das Unheil heraufzubeschwören.

Wir sind Zeugen gewesen, wie der Arzt dem kranken Friedl die schreckliche Mitteilung machte, daß dessen Hand verloren sei, daß er sie, wenn das Leben noch gerettet werden soll, ohne Verzug amputieren lassen müsse. Wir haben den herzzerreißenden Aufschrei des armen Mannes gehört, der sein kümmerliches Heim auf seiner Hände Arbeit aufgebaut hatte und nun ein arbeitsunfähiger Krüppel werden soll; wir haben tiefergriffen gesehen, wie Friedls Verzweiflung sich sänftigte, da die Hand seines treuen, starken Weibes auf seinem Haupte ruhte und ihre Worte ihm den Mut, zu leiden und zu leben, wiedergaben. Er hat eingewilligt — und nun eben wird draußen im Schlitten das Bett für den Transport des Kranken hergerichtet. Da kommt die Schustersfrau, und dem kleinen Annerl sollen,

Digitized by Google

weil kein Geld für die Schühlein da ist, die Füßchen erfrieren . . .

Der Kamerad Gebhard ist ein stiller, braver Mensch. Daß er auf Schlaf und Nahrung fast verzichtet und sich halb zu Tode plagt — er tut es für den kranken Freund So glaubt er wohl selbst. Aber ist es das Mitleid mit dem Kinde allein, das plötzlich nun sein Wesen so verändert, daß er, und gelte es sein Leben und die ewige Seligkeit, das Geld für die Schühlein schaffen muß, daß er mit seinem alten, herzlosen Vater gewaltsam ringt und diesem das Geld entreißt? Der durch Armut, Alter und Not boshaft gewordene alte Mann hat den Sohn schärfer durchschaut, als der sich selbst kannte: „Aber Du bist ja gar auf amal word'n wie a wildes Tier . . . weil sie hast weinen seh'n . . . Dein'n Augentrost . . . Dei hoamliche Buhlin!" So ist also der Gedanke, den der brave Mann über sein Inneres nie hätte Gewalt erlangen lassen, brutal ausgesprochen worden und nun ist er unabweisbar da. Mehr unter der Wucht des geweckten Bewußtseins als unter den Schlägen des bösartigen Alten sinkt Gebhart in sich zusammen.

Mit roher Hand ist das Gleichgewicht, das zwei tapfere Herzen niemals durch eigene Schuld verloren hätten, zerstört worden. Die junge Frau, mürbe geworden durch so viele Leiden, hat das stumme Opfer des treuen Gebhart ertragen, aber seine Mißhandlung um ihretwillen erträgt sie nicht. In einem Augenblicke des Vergessens stürzt sie auf Gebhard zu und, den Blicken des kranken Mannes durch einen Schrank entzogen, stammelt sie in den fremden Armen: „O, Du guter Mensch . . . Du lieber . . . Du guter!" Sie sprechen nichts weiter, sie küssen sich nicht — die in der Stube der düsteren Not durch das Elend Zusammengepreßten. Durch die Nacht ihres Lebens zieht ein flüchtiger Schimmer der Liebe, der sündhaften Liebe . . .

Der Kranke, geängstigt durch das aufgeregte Flüstern, durch das Geräusch nicht verstandener Worte, hat sich still im Bette aufgerichtet — und sieht . . . sieht die beiden in Jammer und Liebe verloren. Sein Weib hatte ihn am

Digitized by Google

Leben gehalten; er, der in wenig Stunden zum Krüppel geschnitten werden soll, weiß nun, daß er dem Leben, daß das Leben ihm überflüssig ist. Der einzige stumme Blick muß es ihm sagen. Er hadert nicht, aber er ist zu Tode getroffen; und wie der Arzt wiederkommt, ihn zur Fahrt ins Spital zu holen, streift Friedl den Mantel von der Schulter: „Lass'n!" — Der Arzt ist machtlos; er geht heim. Drei dreifach Elende bleiben zurück. Friedl wird an der Blutvergiftung sterben.

Diese erschütternde Tragödie spielt sich in kaum viel mehr als einer halben Stunde ab. Ich habe versucht, das, was sich ereignet, hier am Leitfaden der Entstehungsursachen wiederzugeben. Es bedarf übrigens der aufmerksamsten Organe des Zuschauers und einer feinfühligen Darstellung, damit sich uns alles ergebe. Auch dann bleibt noch der eine oder andere Einspruch aufrecht, denn der Dichter, wenn er seine Ausführung nicht zeitlich so sehr beschränkt hätte, besiegt haben würde. Daß der menschenfreundliche Arzt so rasch seine Machtlosigkeit begreift und vom Platze weicht, ist nicht glaubwürdig; in der Wirklichkeit müßte es noch in seinem Beisein zur Aussprache der Gatten kommen.

Karl Schönherr ist — das empfand jeder Zuschauer, der von dieser armen Leut'-Tragödie noch ein Höheres, als das Mitleid mit der Armut: nämlich die Freude an menschlicher Herzensgröße, mitnahm — ein Dichter, dessen wir warten dürfen.*)

*) In seiner auf dem heimatlichen Boden Tirols spielenden Tragödie „Der Sonnwendtag" hat Schönherr mit kraftvollem freien Geiste einen politischen Stoff zur Höhe rein-menschlicher Gegensätze des bigotten Land- und des aufgeklärten Stadtvolkes gehoben. Er bleibt parteilos. Doch ein stummes Spiel in der Schlußszene spricht eine Art von eindringlichem Monolog. Das fromme Bauernweib, dem die Eiferer den Sohn erschlugen, löscht auf ihrem Hausaltar das ewige Licht und räumt ihren Herrgott in den Schrank. Kühn und mächtig.

Digitized by Google

August Strindberg.

„Gläubiger."

Tragikomödie in einem Aufzuge. — 20. Oktober 1902.

In der Literatur unserer Zeit ist der Schwede Strindberg ein häßlicher Eckstein, aber ein Eckstein. Der Dichter hat den bösen Blick. Ihm verwandeln sich tragische Stoffe, die er mit dem Instinkte eines großen Dramatikers wählt und mit Konsequenz verarbeitet, zu Reinkulturen menschlicher Niederträchtigkeiten. Es ist, als ob man schöne Farbenbänder in scharfe Lauge tauchte. Die Leidenschaften, aus denen ein anderer Götterfunken sprühen sieht, sind diesem fast genialen Zyniker (aber das Genie reißt nicht nieder) Sumpfgase. Unerbittlich zerpflückt er alle schönen Lügen des Daseins. Seine Phantasie ist von wollüstiger Grausamkeit, aber niemals so ausschweifend, daß sie seiner Kunst entliefe, und daß er uns nicht mit der Überzeugung demütigte, selbst das Schrecklichste sei wahr und wirklich. Sein höchst origineller, kalter, dekadenter, destruktiver Geist — und Geist besitzt er, um viele Dutzend gangbarer Schriftsteller damit zu versorgen — ist gewiß ein echtes Kind der Zeit, aber gottlob nicht das Kind der Zeit. Ihn nicht kennen lernen, heißt ein wichtiges Kapitel in der lebendigen Chronik des Zeitalters überschlagen. Die Lyrik des Gemütes ist ihm fast fremd, nur hie und da — ich denke an seinen großzügigen „Gustav Wasa" — zieht, seltsam genug, ein zitternder Ton der Sehnsucht durch eine Welt der Verachtung. Seine Menschen sind Bestien oder er peitscht in ihnen bestialische Triebe, bis ihr Geistiges, Ehre und Leben,

Digitized by Google

in Fetzen liegt. „Fräulein Julie" (im gleichnamigen Stücke) ist eine aristokratische Natur nicht nur dem Blute nach. Doch während des Festes auf ihrem Schlosse bietet sie sich in wilder Brunst dem breitschulterigen Diener Jean an und schneidet sich dann, vom Taumel erwacht, den Hals ab. Die Tragödie des brutalsten Sexualismus. Noch entsetzlicher ist „Der Vater", noch abgrundtiefer das Problem, das die verschleierte Natur bietet. Gibt es etwas Quälenderes als den Zweifel eines liebenden Vaters, ob er ein Recht hat an dem untrüglichsten Elementargefühle, an dem der Vaterschaft? Strindberg genügt es nicht, durch den Betrug des Weibes das Heiligste in der Natur zu verhöhnen, er will zeigen, was das Weib noch kann: Seele und Leib zerstört Frau Laura Nöjd ihrem Gatten; sie treibt ihn planmäßig bis an die Schwelle des Wahnsinns, läßt ihm von seiner alten Amme unter Koseworten die Zwangsjacke über die Glieder ziehen und den Mann, gebunden wie ein Schlachtbanktier, dem Grabe eines Irrenhauses übergeben. Im verzweiflungsvollen Kampfe verendet der Unglückliche. Wer zusehen muß, möchte schreien vor Schreck und Schmerz! Der Theoretiker zu Strindberg, dem Dichter, ist Otto Weininger, der pathologische, genial veranlagte Philosoph, der seinem Leben, zweiundzwanzigjährig, ein Ende machte, weil er, von höchstem sittlichen Streben erfüllt, seiner Verbrechernatur zu unterliegen fürchtete. In Weiningers Hauptwerk „Geschlecht und Charakter" wird das Weib eingeschätzt wie bei Strindberg: als niedrige Gattung, ganz im Banne des Sexualismus, treulos, unbarmherzig. Weininger glaubt aber wenigstens an die Befreiung und Erhebung des Weibes. So schlagsicher die dramatische Gewalt Strindbergs, die Bühne und ihre Wirkungen dienen auch ihm nur als Mittel. Er ist ernster gestimmt; der philosophische Zyniker will für sein Evangelium Recht haben. Man kann ihn schwerlich lieben, man mag ihn hassen, man muß ihn staunend anerkennen.

Wieder ist es das Weib als teuflische Sphinx, das in der Tragikomödie „Gläubiger" des Mannes Seele und

Digitized by Google

Leib tötet. Der diabolische Humor, mit dem das Stück ganz durchtränkt ist, macht die Sache noch viel bösartiger. Wenn wir über die glänzenden Paradoxen, über die fast genialen Blitze des Sarkasmus, die der Dichter überreich verschwendet, lachen müssen, so schaudert uns bei dieser Heiterkeit. Umhüllt vom bitteren Humor des Dichters, leidet ein Mensch zu Tode. Erscheinungen dieses tragischen Lustspieles sind epileptische Krämpfe. Weißen Schaum um den Mund, stürzt ein Verlorener zu Boden und stirbt. Und eben noch lachten wir ....

Die Originalität Strindbergs hat nach tausend Variationen des Ehebruchsdramas noch eine durchaus neue gefunden. Der betrogene Gatte tötet weder ihn, noch sie, er setzt sich auch nicht dem Zweikampfe aus. Ruhig scheidet er, überläßt nach getrennter Ehe dem Anderen das Weib. Circe wird den zweiten um so sicherer zugrunde richten, als der erste noch zu rechter Zeit sich in Sicherheit brachte. Aber als er schied, nahm er den Schuldschein auf Rache mit. Er berechnet den Zeitpunkt der Wiederkehr. Da er annimmt oder erfährt, jetzt bedürfe es nur noch seiner Forderung und der Bankerott wäre unaufhaltsam — klopft er als Gläubiger ans Tor. Von seinem Nachfolger im Besitze Theklas ungekannt, beginnt er an ihm sein Werk. Was an körperlicher und geistiger Kraft an diesem vom Weibe fast zerstörten Manne noch übrig blieb, zertrümmert er findig und unbarmherzig Stück für Stück. Mit seiner suggestiven Willenskraft und seiner despotischen Logik knechtet er den schwachen Gegner, einen weichen, kranken Künstler, raubt ihm den Glauben an seine Kunst, an Liebe und Weib, öffnet ihm die Augen für Circes seelenloses Laster, reizt ihn zum Kampfe, seines Unterliegens gewiß. Das geschieht nicht auf eine unwahrscheinliche romanhafte Weise, sondern mit so tausendfältigen Machtmitteln des Geistes, daß es uns von diesem Fremden wie der Atem des Mephisto anweht; eines Mephisto, der ohne Blutunterschrift die Seele stiehlt. Wie ein Vampyr saugt der Mann mit der lächelnden Miene des Freundes dem anderen Manne das Leben aus, und

Digitized by Google

selbst dessen körperliches Leiden steigert seine fürchterliche Suggestion. Das Opfer freilich ist kein Faust, ist ein hysterischer Künstler, den das Weib — Strindberg gebraucht das schöne Bild — „ausgeweidet" hat. Strindberg wendet da nebenbei ein merkwürdiges Gleichnis an. Er spricht von der „Transfusion" (der Einführung fremden Blutes in einen animalischen Körper), vom Physiologischen aufs Psychische übertragen. Der zweite Gatte hat der schönen Thekla nach und nach alles gegeben, was er selbst an Geist, Nerven und Willen hatte, sie hat empfangen, nur empfangen, und hat sich im gleichen Maße entwickelt, wie er herabkam. Sein Künstlerisches hat nun sie, seine Kraft und Schönheitswelt hat sie — er ist arm, ganz arm geworden; und da ist sie auch schon bereit, ihn im Stiche zu lassen . . .! Das Bewußtsein des Armen wecken, heißt seinen Haß entfachen. Mephisto bläst in die letzte Glut. Und als in einer Szene zwischen dem Weibe und dem zweiten Gatten, in der alle Pikanterie des Franzosen mit dem kalten Zynismus des Nordländers auf dem Bilde der Circe vereint wird, das Scheinglück der zweiten Ehe niederprasselt (die Szene endet mit dem epileptischen Anfalle des Künstlers), tritt Mephisto als Seladon vor das Weib, seine einstige Gattin. Es ist die rechte Stunde, ihre Sinnlichkeit zu entzünden. Wieder hat jedes geistgeprägte Wort eine Perspektive grausamster Ironie. Sie pressen Brust an Brust zusammen. Im Nebenzimmer hört man Lärm; ein Tisch fällt zu Boden. Mephisto blickt hinein; ein Hund sei drinnen eingesperrt . . . Er selbst hatte den Gatten zum Lauscher bestellt. Nun ist der Wechsel eingelöst. Hohn auf den Lippen, verläßt der „Gläubiger" das Weib und die leergebrannte Stätte. Das Opfer schwankt herein, das Gesicht von Schaum beschmutzt, irren Blickes. Und es stürzt tot nieder.

Dieses „starke" Stück erregt den höchsten Widerwillen, aber ein Geist, dem wir uns nicht entziehen können, bändigt unser Gefühl. Wir müssen dem Dichter gehorchen. Die Tragikomödie, der blutige Ernst im Possenspiel der Welt, ist Strindbergs ureigene Domäne. Das ist der Charakter

Digitized by Google

fast aller seiner Dramen. Gott bewahre die Welt! Interessant ist, daß selbst der konsequente Naturalismus Strindbergs sich mit einem Kompromisse abfinden muß. Der Dichter scheut sich nicht, einen epileptischen Anfall vorzuführen. Aber sein Kranker muß als Person des Schauspiels notwendigerweise gleich wieder die Sprache finden. Das nimmt ein Mediziner nicht gläubig hin. So schlägt die Verjüngung in der Bühnenperspektive der absoluten Wirklichkeit doch immer ein Schnippchen. Was allen an dem Drama imponieren muß, ist neben der bitterbösen Wahrheit die Fülle der Gedanken. Keine einzige hohle Nuß, in jedem Kerne ein ekler Wurm.

Digitized by Google

Hermann Sudermann.

„Johannisfeuer."

Schauspiel in vier Akten. — 3. November 1900.

Als einst ein Opernkomponist mit seinem Erstlingswerke einen schönen Erfolg erzielt hatte, da schaute ihn ein Teil seiner lieben Landsleute an, als ob er silberne Eßlöffel gestohlen hätte. Die Bescheidenen glaubten es nicht. Einer aus ihrer Mitte! In der weiten Landsmannschaft des großen deutschen Publikums äußert sich der Verkleinerungstrieb, der am Ende nur bewirkt, daß wir uns selbst ärmer machen, anders: Der Neuling wird, wenn sein Schaffen Eindruck macht, emporgehoben — vielleicht weit über Gebühr; hat er Berühmtheit erlangt, dann ist es das Vergnügen und der Eifer seiner Gönner, ihn vom Tarpejischen Felsen zu stürzen. Der Widerstand gegen die Mode und den blinden Gehorsam, den die Gedankenlosen der Mode leisten, ist in Kunstdingen gewiß eine gesunde Reaktion; nur wird die Anti-Mode in gewissen Fällen gerade erst recht zum Modezopfe. So ist es bei einem Teile der Kritik Mode geworden, die Sudermann-Mode zu bekämpfen und auf den Dichter sehr hochmütig herabzublicken. Daß just einige, die vor elf Jahren nach dem Einschlagen von Sudermanns „Ehre", des unselbständigsten Dramas Sudermanns, die lautesten Wortführer seiner Überschätzung waren, jetzt „Steiniget ihn!" rufen, ist unvorsichtig. Wie immer man sich zu Sudermann stellt, man kann doch nicht leugnen, daß „Sodoms Ende", „Das Glück im Winkel", „Morituri"

Digitized by Google

und die ausgezeichnete Gesellschaftssatire „Die Schmetterlingsschlacht" bessere Werte bieten, als die „Ehre". Und wenn nun gar gesagt wird, Sudermann sei überhaupt kein Dichter, sondern nur ein sehr geschickter „Techniker", so ist eine derartige Übertreibung fast unschädlich. Gewiß! An die großen Welträtselfragen reicht dieses Dichters Kraft nicht hinan, das letzte und tiefste Wort der Kunst bleibt er uns schuldig. Aber warum ihn steinigen? Sind wir so reich, daß wir unsere guten Taler wie schlechte Pfennige zum Fenster hinauswerfen dürfen? Was bliebe nach solchem Maßstabe übrig für die Ungezählten, deren poetisches Vermögen sich mit dem der Sudermannschen Dramen und schon gar seiner Romane nicht messen kann? Nur in Kunstdingen, so scheint es, ist die natürliche Pflicht der Dankbarkeit außer Brauch gesetzt. Wer lesender Zeuge der kritischen Hinrichtungen nach Sudermanns jüngstem Schauspiele geworden ist, der könnte wirklich glauben, der Mann müsse ein gemeines Verbrechen begangen haben. Und er schrieb doch nur ein Schauspiel!

Gestern haben wir Grazer „Johannisfeuer" kennen gelernt und dem interessanten Schauspiele einen großen Erfolg bereitet. Die theatralische Wirkung des Stückes beweist freilich wenig; es dankt sie zum Teil auch den unkünstlerischen Zugeständnissen an das „Wirksame".

Georg und Marikke, genannt „das Heimchen", sind zwei „Notstandskinder"; beide hat die Barmherzigkeit einer guten Familie in früher Kindheit vom Elende aufgelesen. Sie schulden diesem Hause viel. Beide leiden in ihrem nach Freiheit dürstenden Sinne unter dieser Dankesschuld, das Heimchen, weil es in all seiner lange gehüteten zahmen Dienstfertigkeit doch fühlt, daß die Pflegeeltern — Gutsbesitzer Vogelreiter in Preußisch-Littauen — dem Kinde nicht die uneigennützige Zärtlichkeit des elterlichen Blutes geben, Georg, weil sein herrenstolzer Sinn die moralische Abhängigkeit nicht erträgt. Das Schuldverhältnis hat aber den jungen Mann bereits fester gekettet, als er ahnt; denn nicht die starke Liebe, sondern die unsichtbaren Bande sind

Digitized by Google

es, die ihn zum Verlobten von Vogelreiters Trude, einem rührend süßen, kindlichen Mädchen, gemacht haben. Die Hochzeit steht bevor. Da erfährt das Heimchen, daß Georg es einst heiß geliebt hat, und die Flamme schlägt in den beiden Menschen aufs neue empor. Schlimme Zufälle erschüttern in rascher Folge den Bestand der alten Verhältnisse. Das Heimchen lernt heimlich seine leibliche Mutter kennen, ein elendes, verbrecherisches littauisches Pracherweib, das die erste Begegnung mit der Tochter zu einem — Diebstahle benutzt. Die Scham und das erwachende Blut der fremden Rasse lösen das Kind von ihrer Umgebung. In heißer Johannisnacht, da die Holzstöße lodern, fordert es das kurze Glück des Notstandskindes. Georg und Marikke waren dem armen Trudchen aufopfernd gut gesinnt. Die selige Not der Stunde tilgt ihr Erbarmen. Sie wollten entsagen. Nun aber bricht es über sie in schwüler Sommernacht herein. „Meine Mutter stiehlt, ich stehl' auch," ruft Marikke — und ihre Johannisflammen sprühen. — Der Hochzeitstag. — Die Schuldigen wollen fliehen oder sie wollen sich töten oder sie wollen sich besitzen und alles gestehen. Aber sie wissen, daß es für sie auf dem Grabe von des armen Trudchens Glück kein Glück mehr gibt. So gerät der Dichter auf einen seltsamen Ausweg: Mit einem halb gütigen, halb sarkastischen Worte der Täuschung geleitet Georg Trudchen als seine Braut zum Altare; er will sie zu beglücken trachten. Marikke und er gehen getrennte Wege, sie üben die Entsagung fürs lange Leben, nachdem sie sich in einer flüchtigen Stunde alles gegeben haben, „was für uns beide auf der Welt war, alles Liebe, alles Schöne".

Man hat auf manche auffallende Übereinstimmung mit Halbes „Jugend" gewiesen und dabei wurde betont, daß das, was bei Halbe als die Wirkung einer jugendlich überschäumenden, ungelenken Kraft erklärt und verschönt wird, im Sudermannschen Schauspiele fast nur als das Produkt äußerer Umstände und innerer Schwäche erscheint. Aber eines sollte doch als eine große Triebfeder der Natur

Digitized by Google

in dem jüngeren Schauspiele nicht übersehen werden: die Macht des Rassenblutes, die für Marikke durch das entsiegelte Geheimnis frei geworden ist. Allerdings sei zugestanden, daß dieses Motiv eines noch tieferen Erfassens bedurft hätte, als ihm Sudermann bei aller wirksamen Verwertung des littauischen Volkselementes widmen konnte. Überzeugender tritt er für den pflichtvergessenen Rechtsanspruch ans Glück der Glücksenterbten ein, und bei der süßen Übeltat der Johannisnacht taucht uns die Erinnerung an das Harfenmädchen in Theodor Storms zarter Novelle „Immensee" auf, an jenes einst so scheue, liebe Kind, das sich im Elende auch die Stunde des Glückes stiehlt:

„Heute, nur heute
Bin ich so schön:
Morgen, ach morgen
Muß alles vergeh'n!
Nur diese Stunde
Bist du noch mein;
Sterben, ach sterben
Soll ich allein."

Auch da erlöschen die Flammen der Johannisfeuer und der endlose graue Alltag bricht an.

Poesie ist schon zu finden in dem Schauspiel. Vor allem ist die Atmosphäre des littauischen Gutsherrnhauses mit dem Auge des Dichters geschaut, der Luft und Stimmung der ostpreußischen Ebene in „Frau Sorge" so unvergleichlich zu malen verstand. Der fremde Ton, der in das Vogelreitersche Familienbild durch das Eintreten des Typischen aus dem merkwürdigen slawischen Stamme der Littauer getragen wird, gibt schon dem Malerischen eine gewisse dramatische Wirkung. Schade, daß der Hang nach dem Theatralisch-Grellen die künstlerische Arbeit vergröberte. Dichterische Gestaltungskraft hat ferner die Charakteristik in hohem Maße; auffallenderweise ist sie in manchen Figuren zweiter Ordnung, so besonders in dem erbarmungswürdig lieben Trudchen und in dem Hilfsprediger Haffke (einem durch eigenartigen Humor menschlich vervollkommten Bluts-

Digitized by Google

verwandten des Pfarrers Heffterdingk in der „Heimat") viel reiner aufrecht gehalten, als bei den bedeutsameren Anlagen von Georg und Marikke, die ihr Inneres den dramatischen Wünschen des Dichters zur Verfügung stellen, statt daß umgekehrt alles Dramatische nur aus ihrem Inneren erwüchse. Nur wenn die Poesie Sudermanns dort hinauflangen will, wohin die Elendskinder Hauptmanns mit dem Scheitel ragen: dann gebricht es an Flügelkraft.

Der Meister der dramatischen Technik — aber Sudermann ist doch auch sonst noch etwas! — verleugnet sich in diesem Schauspiele nicht. Wieder sind es die Pointen und die Aktschlüsse, die den Zuschauer in sicheren Bann legen. Bis zum letzten Akt wenigstens. Der erweckt — und darüber hilft alle geistreiche Scheinlogik nicht hinweg — Mißbehagen. Die verspätete Entsagung ist ebensowenig groß als glaubwürdig. Ob diesem Herrn Georg das Entsagen überhaupt so fürchterlich schwer fiel? Der psychische, ja, fast muß man sich gestatten zu sagen: auch der physische Zustand der Johannisnachtkinder an dem Hochzeitsmorgen Trudes reizt unseren Widerwillen, ähnlich wie der Schluß in Dreyers Schauspiel „Winterschlaf". Sudermann gibt uns mit seiner allzu bequemen Lösung einen frivolen Nachgeschmack auf den Heimweg mit, der die Erinnerung an das Ernste seiner Dichtung beeinträchtigt.

Auch daß manche Kleinigkeit im Stücke für schwerhörige Zuschauer theatralisch dick aufgetragen ist, sei nicht verschwiegen. Es gemahnt an die guten bürgerlichen Schauspiele in uralter Theaterzeit, wenn die Küchenmamsell, um Marikkens Stellung im Hause recht derb fühlbar zu machen, in gutmütiger Geschwätzigkeit ausführt, nur für das Hochzeitsmahl der Haustochter gebühre sich der Seefisch, für Heimchens Ehrentag ein Karpf. Dazu wird ja im Theater gelacht; aber Sudermann hätte solch ein Lachen nicht nötig!

Mit all seinen Schattenseiten ist „Johannisfeuer" aber doch ein Schauspiel, das literarisch geachtet zu werden verdient.

* * *

Digitized by Google

(Agnes Sorma als Marikke.)

Die großen Offenbarungen der Kunst, auch der Schauspieler kann sie uns schenken. Die Schauspielerei ist eine dienende Kunst und ihr Ziel darf kein anderes sein, als dem Dichter zu gehorchen. Der erhabenste Dichter, die Natur, engt den schöpferischen Genius des folgsamen Malers nicht ein; sein Auge, seine Hand geben Berg und See und Baum, und auf der Leinwand ergreift uns sein Persönliches. Tausende führen Stift und Pinsel, schöpferischer Künstler ist Einer; tausende sind brave Schauspieler . . .

Es ist etwas Herrliches um einen Seele gewordenen Körper. Welches Instrument gäbe so vollkommen die feinsten Regungen des Gefühles, die leisesten Gedanken, wie Blick, Stimme und Muskeln — der Sorma? Sie ist gleichsam durchsichtig wie ein Insekt. Was das menschliche Wort, immer noch roh in seinem zartesten Hauche, nicht erreicht, an der zitternden Fiber, im veränderlichen Schimmer des Auges, im Spiegel der beweglichen Züge, im Ausdrucke der kleinsten Bewegung der Hand, der Schultern, sehen wir, begreifen wir es. So groß ist diese Kunst, daß uns das unendliche Reich millionenfaltiger seelischer Regungen und Stimmungen nicht unerschöpflicher scheint als die persönlichen Mittel der Künstlerin. Aber nicht nur in den Details liegt das dichterische Können der Sorma; was wären diese, wenn das große Ganze fehlte? Ihre organische Verschmelzung zur persönlichen Einheit macht die Schöpfung erst zum Kunstwerke im Sinne des Lessingschen Spruches: „Kunst und Natur — sei Eines nur."

Denken wir zurück an den Stil der Wolter oder noch weiter an das Weimarsche Schauspielerideal. Die abgemessene schöne Plastik, die künstliche Unterdrückung der scheinbar regellosen Natur durch die strengen Regeln einer starren Form, die der starke Aufschrei der Leidenschaft nicht anders durchbrechen durfte, als indem sich der Künstler gewissermaßen gegenwärtig hielt, daß Laokoon im Ausdrucke des Schmerzes an die Linien der „Schönheit" gebunden bleibt —

Digitized by Google

das war das Ideal. Aber ist nicht die Natur schöner als ihre künstliche Verschönung? Auch die Sorma besitzt die Gewalt der großen Leidenschaft, und wer dächte daran, daß ihre Stimme, die so vollkommen allen Geboten ihres Willens und Instinktes dient, nicht den ehernen Metallklang des Wolterschen Organes besitzt? Auch die Züge der Sorma verklärt ein zauberhafter Maiensonnenschein, wenn sie glückselig lächelt; aber sie scheut sich nicht, die zuckenden Muskeln auch zum Häßlichen zu verzerren, so daß uns ihr Antlitz die ganze grausame Wahrheit des wühlenden und folternden Schmerzes spiegelt. Nur eine Grenze kennt diese Freiheit der Form, des mimischen Ausdruckes: sie ist durch den Grundsatz gegeben, daß alles, das Schöne, wie das Häßliche, Mittel zum Zwecke des Charakteristischen ist. Wenn die lautere und beherrschende Absicht des rechten Gefühles, die innere Wahrheit fehlen würde, dann allerdings empfänden wir die hier so erschütternden Erscheinungen als grelle Effekte. Und darin liegt die Gefahr für die kleineren Geister, die sich „individuell" über das durch die Gesetze des Stiles Geregelte hinwegsetzen zu dürfen glauben, aber nicht die geniale schöpferische Seele besitzen, die ihrer Kunst persönliche Gesetze gäbe.

Die äußere Erscheinung der Sorma ist voll Poesie: eine sylphidenartige, biegsame Gestalt. Das Haupt hat die Prägung ihres lebhaften Geistes. Die Züge sind nicht griechisch-schön, aber im frohen Ausdrucke liebreizend und anmutig. Die Stimme ist fast ärmlich, aber sie hat den Reichtum, den kein anderer ersetzt: Seele. Das Auge spricht alles, was Menschenherzen leiden und jauchzen, was Dichter sinnen. Hält mich das Schlagwort von der „deutschen Duse" gefangen? Aber wunderbar und Silbe für Silbe passen die Worte, die Gabriele d'Annunzio in seinem farbensatten Romane „Feuer" von der größten Künstlerin Italiens schreibt, auf unsere Sorma: „Die Linie der Schultern, die mit so vornehmer Anmut leicht abfielen, die biegsame und freie Taille über den kräftigen Hüften, die Knie, die sich zwischen den Falten des Rockes unbehindert bewegten, und

Digitized by Google

dies bleiche, leidenschaftliche Gesicht, diesen durstigen und beredten Mund, diese Stirn, schön wie nur eine schöne Männerstirn, diese Augen, die sich in den Wimpern verlängerten, wie verschleiert von einer Träne, die unaufhörlich aufstieg und sich löste, ohne je herunterzufließen — das ganze leidenschaftliche Gesicht aus Licht und aus Schatten, aus Liebe und aus Schmerz, diese fiebernde Kraft, dieses zitternde Leben . . ."

Wer die Marikke in Sudermanns „Johannisfeuer" von der Sorma gesehen hat, wird nie vergessen, daß er das Leben gesehen, ein Menschenschicksal miterlebt hat. Und da wird es uns bewußt, inwieferne der Schauspieler als Künstler auch über seinen Dichter hinauswachsen kann; denn wenn der Ausdruck aller seelischen Vorgänge ein so vollkommen wahrer ist, dann glauben wir an die Notwendigkeit dieser Vorgänge, auch wenn die Kraft des Dramatikers nicht ausreichte, sie zweifellos zu machen.

„Johannes."

Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiele. — 8. März 1903.

Alles Große ist eine Erfüllung. Keine Erfüllung ohne Sehnsucht! Keiner, der ein kleineres oder größeres Stück Menschheit umgestaltete, hat es ganz aus eigenem Geiste getan. Die Zeit muß für den Umgestalter reif sein; wer zu früh käme, säete Spreu. Es kommt aber kaum einer zu früh. Denn das Geheimnis des wahrhaft großen Geistes ist am Ende doch der Erfolg seiner großen Sache. Unter Leiden und Kämpfen und um den Preis des persönlichen Unterganges hat mancher Große die Erfüllung, die Umgestaltung gebracht. Doch immer war sein Werk nur möglich und nur deshalb groß, weil es ihm gegeben war, die tiefen Wasser der Sehnsucht rauschen zu hören, sich von den Irrenden nicht verwirren zu lassen, den Weg erleuchtet zu

Digitized by Google

schreiten, nach dem die Blinden tasteten. So ist auch jede dauernde Größe ein Produkt der Zeit; aus der Vergangenheit geboren, die Gegenwart überragend, steht es der Zukunft. So viel ein Volk seinem Retter danken mag, er und seine Tat danken alles dem Volke; denn von Geschlecht zu Geschlecht haben ihm die Vorfahren den Schatz vererbt und vermehrt, der seine Tat wird. Es ist das Merkmal und das Los des Großen, ein Erfüller zu sein. Erfüller waren Bismarck und Luther. Geister, die die Sehnsucht der Gegenwart erkannten und die Vorarbeiten der Vergangenheit mit der Kraft des Genies zu nutzen wußten. In der Literatur stürmte und drängte es nach dunklem Ziele, und da kam Goethe. Man kann sagen: er mußte kommen; gewisser ist: er konnte nur kommen, weil es gärte. Ob Sehnen immer sein Erfüllen findet, — wer weiß es, wer kann es sagen? Die Propheten dürsteten Jahrhunderte lang vergebens nach dem Messias. Das aber wissen wir, daß es keine große, die Allgemeinheit befreiende und erlösende Tat gibt, die nicht der mütterliche Schoß der Sehnsucht vom heiligen Geiste des Genies empfinge. Mit ihrer Sehnsucht wirken die Völker am Werke des Einzelnen mit. Die religiösen Bewegungen vor allen anderen beweisen es. Wer war ersehnt, in brünstigen Schmerzen und Hoffnungen verkündigt, wie Jesus Christus? Als Erfüller war er das Produkt seiner Zeit, sein Werk dauert Jahrtausende.

Es ist für unsere Gegenwart, in der unter der breiten, dicken Lava des Materialismus religiöse und sogar mystische Strömungen immer stärker schwellen, in der ein Tolstoi Widerhall findet, Maeterlinck dichterische Schleier der Überwelt webt und die Kunst nach neuen Offenbarungen drängt, gewiß bezeichnend, daß Hermann Sudermann, gerade Hermann Sudermann, den Auftrag empfand, ein Drama der Sehnsucht, eine Johannes-Tragödie zu schreiben. Daß ihm die modern-dekadenten Frauengestalten im altjüdischen Gewande, die Schicksal spielende Herodias, diese Verkörperung der starken weiblichen Rasse, sowie das Junge der Bestie, die liebliche Blume von Saron mit dem Giftwurm im

Digitized by Google

Blütenkelche, weit vollkommener gediehen, als der asketische Held im härenen Gewande, der Pfadsucher Johannes, — berechtigt noch lange nicht, die inneren Beweggründe des Dichters herabzusetzen. Ist es nicht undankbar und unklug, einen zweifellos wertvollen Besitz bloß deshalb zu verwerfen, weil falsche Propheten den Dichter voreilig als einen Erfüller, einen Messias ausgerufen hatten, während er besten Falles — ich denke nur an jene seiner Werke, in denen ein ernster Sinn nicht im Dienste des Theatertagserfolges stand — eine Johannes-Mission erfüllt? Wir brauchen nicht die Erinnerung an seine gute Taten wachzurufen, wir haben es auch nicht nötig, uns beglaubigen zu lassen, daß Sudermann schon als Jüngling, ruhmlos und voll idealer Wünsche, den Gedanken des spät gereiften Johannes-Dramas im Herzen und in der Mappe trug; wir fühlen unbefangen trotz all des szenischen und sinnlichen Blendwerkes, trotz des Überwiegens theatralischer Werte, an gar mancher Stelle des Schauspieles den dichterischen Atem wehen. Er ist nicht kraftvoll genug, dem Werke die höchste Weihe zu geben, das Erhabene hat in einer Geschicklichkeit, die sich gar oft Selbstzweck ist, eine dem Geiste gefährliche Nebenbuhlerin. Aber wenn es auch Sudermann nur allzu gut gelungen ist, ein faszinierendes „Theaterstück" zu schreiben (der Hinweis auf Sardou ist mit wesentlichen Einschränkungen gestattet), dennoch bleibt für uns mehr zurück, als Augenweide und Sinnen- und Nervenreiz. Es spricht doch mancher Zug unmittelbar zu unserem besseren Menschen.

Ungemein wirkungsvoll setzt das Drama mit der Schilderung jenes Zustandes im Judenlande ein, der die Sehnsucht nach der Erlösung, der den Erlöser geschaffen hat. Dumpf brüten Gram, Unzufriedenheit und Groll über dem Volke. Es sind zwei Motive, die sich vermischen und die der Dichter leider nicht mit gleicher Stärke auszuarbeiten vermochte: der Druck der weltlichen Herrschaft und der des religiösen Gesetzes. Der Vierfürst Herodes, der schwächliche und sittenlose „Affe" seines Vaters, den sie den Großen

Digitized by Google

genannt hatten, ist verhaßt, und die Priester und Schriftgelehrten, die die Härte des jüdischen Gesetzes üben, sind verhaßt. Es ist ja richtig, daß das politische Element in der Volksbewegung vorherrschend war, doch Sudermann gelangte, wenn wir von der unklaren Schwärmerei der jungen Mirjam, die von Eros im Gewande eines frommen Beters getrieben wird, und von zwei gehorsamen Johannes-Jüngern absehen, immer wieder zu politischen Erscheinungsformen, wenn er auch der zweiten Triebkraft sich nähern wollte, die Johannes ahnt und Jesum ganz erfüllte: der ethischen, der religiösen. Der Widerstand dieser Juden gilt neben dem Dynasten den Gebietern des Tempels; die Sehnsucht nach neuer Lehre hat, so viele Worte sie auch findet, bei Sudermann keine überzeugende Kraft. Das ist die schlimmste Schwäche, die dem Drama und dem Johannes anhaftet.

Es war ja der Irrtum des Johannes, den er mit dem Volke teilte, daß er das Bedürfnis einer Welt nach einem liebreichen, gütigen Gotte, nach einer neuen Anschauung des Lebens und seiner sittlichen Werte zwar empfand, jedoch gründlich verkannte und eine menschheitliche Sendung im Kampfe gegen den kleinen Vierfürsten erfüllen zu können glaubte. Gegen Herodes und dessen Blutschande, gegen den Brodem des Lasters, gegen die käuflichen, selbstsüchtigen Priester donnerte der Prediger aus der Wüste seinen heiligen Zorn. Er wollte die eiserne Zuchtrute sein und hoffte mit der ganzen Kraft seines männlichen Herzens auf den Messias, den ihm die göttliche Eingebung in dem Tischlerssohne von Nazareth gezeigt hatte, daß er als ein zerschmetternder Rachegott in furchtbarer Herrlichkeit erstehen werde. Diese Verkennung, dieser enge Blick ist Charakteristik. Tragisch wird sie aber erst, wenn der Irrtum sich mit einem tiefen, großen Wollen paart. Das war gewiß die Absicht Sudermanns, doch blieb seine Darstellung der heiligen Inbrunst, des Verlangens nach göttlicher Offenbarung an der Oberfläche. Wir sehen nur äußere Wirkungen der Kraft, sie geht nicht von Johannes und seinen Jüngern auf uns über.

Digitized by Google

Erst dann, als zu dem Messiasvorgänger, der Gott im Strafgerichte und niemals in der Liebe suchte, dem die Liebe nur der Trieb der Hündin und das Laster des Buhlbettes war, das Christuswort der Nächstenliebe bringt, als schlichte Männer vom Ufer des Sees Genezareth zu ihm die Botschaft tragen: „Liebe deine Feinde und segne, die dir fluchen,“ erst da weht uns ein Hauch tragischer Größe an. Es ist aber nicht so sehr der Geist, der dem Geiste obsiegt, was uns ergreift, als die menschliche Teilnahme an dem Schicksale eines Mannes, der das Werk seines Lebens als Irrtum zerfließen sieht. Die Szene vor dem Tempel, da Herodes und Herodias, die Gehaßten, in die Hand des Volksführers Johannes gegeben sind, und der Täufer den Stein, der den Feind vernichten soll und den er schon hochgeschwungen hat, fallen läßt, weil er der neuen Lehre in schmerzvoller Verwirrung gedenkt, ist hochdramatisch. Aber sie ist äußerlich. Denn Johannes lernt nicht die Nächstenliebe fühlen, er ist nicht durch innere Kämpfe geläutert, nicht durch Leid und Not zur Erkenntnis gelangt; er nimmt die Formel als Gesetz, weil Jesus das Wort gesprochen hat und weil ihm einst die Offenbarung — die Offenbarung ist kein dramatischer Motor — Jesum als Messias bezeichnet hat.

An Tiefe gewinnt Sudermanns „Johannes“-Dichtung in den letzten Zügen des Dramas. Johannes stirbt nicht als das Opfer seines ehrlichen Irrtums, er fällt, weil er, der Liebe Hasser, die Fürstentochter Salome zurückgestoßen hat, die, von geiler Sinnlichkeit gepeitscht, ihren blühenden, lockenden Leib (in zwei meisterlichen Szenen) dem kraftvollen Asketen angeboten hatte.*) Aber gleichviel! Daß Johannes sterben muß, ist dem Gefühle klar, denn seine Arbeit ist getan, sein Irrtum überwunden. Das wahrhaft Tragische des Endes liegt in der Selbstüberwindung des

*) Die Salome-Szenen sind nun allerdings durch Oskar Wildes genial-brünstige „Salome“ rasch in Schatten gestellt worden.

Digitized by Google

fanatischen Mannes. Nun, im Kerker, hat die Läuterung vom Worte zum Geiste Bahn gebrochen, die Versöhnung des Sterbenden mit der neuen Lehre ist der Klang eines Innen-Dramas. Ohne Groll und Neid gibt Johannes sein treues Haupt — nicht der Salome, nein, Christus zum Opfer. Wildenbruch hat in „Christof Marlow" schon die Tragödie des überwältigten, aus der Bahn geschlagenen Vorgängers (Marlow und Shakespeare) geschrieben. Zu einem höheren Schwunge erhebt sich die Einsicht des Täufers: „Ein Mensch kann sich nichts nehmen, es werde ihm denn gegeben vom Himmel. Und mir ward nichts gegeben. Die Schlüssel des Todes — ich hielt sie nicht; die Wagschalen der Schuld — mir waren sie nicht vertrauet. Denn aus niemands Munde darf der Name Schuld ertönen, nur aus dem Munde des Liebenden."

Sudermann genügte der dichterisch schöne Schluß des Dramas mit dem Tode des Johannes nicht, er knüpfte daran noch einen theatralischen, sehr effektvollen, aber rein äußerlichen, eine Art Apotheose. Vom Festmahle des syrischen Legaten, vor dem die in den Lüsten der Liebe, der Grausamkeit und der Rache schwelgende schöne Salome ihren berückenden Tanz um das Haupt des Johannes getanzt hat, werden die Zecher durch das Getöse des Volkes in den Straßen aufgeschreckt. Ein Vorhang hebt sich und man sieht die Menge, wie sie Palmenzweige schwingt, man hört ihren lauten Hosiannah-Jubel. Christus zieht ein. Einen Gruß des Hohnes will Herodes dem „Könige der Juden" zurufen, da entgleitet der Becher seiner Hand und er verhüllt sein Antlitz. War es nötig, dem kleinen Widersacher Herodes die seiner Bedeutung gar nicht angemessene prophetische Pose zu geben? Kommt er mit seinem Hohne oder Schrecken in Betracht? Aber der Theatraliker zwang es dem Dichter auf.

Das Schauspiel, auch in seinen schwächsten Teilen interessant, hat manche Schönheiten. Die Volkstypen sind plastisch, wenn auch mit grobem Meißel, ausgearbeitet. Der Vierfürst Herodes ist eine, freilich sehr modern ge-

Digitized by Google

schaute, sorgsam bedachte Persönlichkeit, gut aus Geist und Schwäche gemischt. Die Stimmung erhebt sich jeweilig vom Theatralischen zum Poetischen. Die alttestamentarische Sprache biegt sich willig unter reichen Blüten. Das Beste aber sind die Frauen: Herodias und Salome. Wer genau hinsieht, erkennt die Familienähnlichkeit mit Adah und Kitty in „Sodoms Ende". Salome ist das Bild der Sünde mit den lockenden Zügen, der sanften Brust, dem geschmeidigen Leibe und dem verderbenden Lächeln. Noch eines sei gerühmt: Christus, dessen Geist in das Schauspiel weht, betritt es nicht. Ein Suchender, ein Sehnender scheute vor dem Vermessen, dem Messias ins Auge zu blicken.

Regisseur Mebus hat mit der Inszenierung des „Johannes" nicht nur sein Bestes, er hat Vorzügliches geboten. Die dekorative Ausstattung war blendend, die Anordnung planvoll, die Ausführung sorgsam erprobt. Wort und Absicht des Dichters wurden mit peinlicher Genauigkeit respektiert, auch in bezug auf die Weglassung der Mesulameth-Szene vor dem Tempel, die Sudermann selbst, wie Eugen Zabel in seinem Buche „Zur modernen Dramaturgie" mitteilt und begründet, nach der Erstaufführung im Berliner Deutschen Theater gestrichen hat.

* * *

(Hermine Körner als Salome. — 12. März 1903.)

Es heißt, der Dichter selbst habe diese Verkörperung vor allen anderen bevorzugt. Das darf unser Urteil nicht vorwegnehmen, denn auch die schöpferische Phantasie des Dichters ist vor der Gewalt einer fremden Individualität nicht immer unüberwindlich. Und Frau Körner hat soviel süße Kraft in ihrer Jugend, daß man ihrer heißblütigen, schlanken, wenig verhüllten Schönheit, daß man ihrer lieblichen Giftblume von Saron die Weltmacht der Sünde willig zugesteht. Wer des Dichters Schöpfung sorgsam in allen Linien verfolgt, kann schwerlich finden, daß die Künstlerin auch nur einen Zug des Bildes verwischte. Ihre In-

Digitized by Google

telligenz arbeitet vielmehr aus Andeutungen der Dichtung neue Lebensäußerungen aus, die ergänzen und vervollkommnen. Ihre Salome ist nicht die schon erschlossene Rose im Tale, sie ist die üppige, brünstig nach Entfaltung lechzende Knospe. Das brennende Feuer des Begehrens tobt in ihrem noch jungfräulichen Leibe und macht sie in Liebe toll, haßerfüllt und grausam. Das wird uns mit fast physiologischer Deutlichkeit im wohlbedachten Spiele der Künstlerin klar. Salome ist ein moderner Demivierge-Typus im wenig bekleidenden Kostüme der lybischen Tänzerinnen. Ihre dem Johannes aufbewahrte und ihm rückhaltlos dargebotene Sinnenfreude wäre absolut schamlos, wenn nicht das Nackte der Leidenschaft etwas von der Naivetät der Natur besäße, die durch spekulative Halbverhüllung schlechter gemacht wird. In der Leidenschaft der Salome, wie Hermine Körner sie deutet, lebt neben dem heißen Atem des Samum doch auch die Ahnung einer geistigen Kraft, gegen die das junge Weib den Kampf aufnimmt. Daher die Raserei der Salome nach der Niederlage ihrer lockenden Gliederpracht, daher ihr korybantischer Wahnsinnstanz mit dem blutigen Haupte des Täufers auf der Schüssel; daher auch — und das war ein feiner Zug in der Darstellung der Künstlerin — tritt Salome, als ihr das Leben des Johannes schon verfallen ist, noch einmal fast demütig zu ihm hin. In den Worten, mit denen sie den Unerschütterlichen auffordert, im Staube um Gnade zu bitten, zittert ein ganz anderes Gefühl, als das des stolzen Sieges: es ist das Weib, das in diesem Augenblicke noch einmal fleht! So hat Hermine Körner gewiß dem Willen des Dichters alles gegeben, was das Verständnis zu geben vermag. Ihren Erfolg begünstigen außerdem das lebhafte Temperament, der Reiz des gazellenartig-schlanken, biegsamen Körpers, den in dieser Rolle ein auserlesen — ich möchte sagen: lüsternes Kostüm fast unverhüllt wirken läßt, und eine bedeutende schauspielerische Technik. Doch dieses Können ist größer als das innere Vermögen, und gerade die Anerkennung des Schauspielerischen muß sich mit dem Geständnis paaren, daß die künstlerische

Digitized by Google

Seele der schwächere Teil ist. Es sah sich der Bewegung und dem Affekte an, wie wohl sie präpariert waren. Ein Zug von Künstelei haftete der Verstandeskunst an, und auch die Stimme verleugnete nicht, wie streng hier ein Wille, der nicht unmittelbar aus dem Gefühle zu kommen schien, unter dem Zwange der Einsicht stand. — Das Spiel der blendenden Künstlerin fand rauschenden Beifall.

„Es lebe das Leben."

Drama in fünf Akten. — 16. März 1902.

Er schrieb „Morituri" — die da zu sterben bereit sind. Und in seinem neuen Drama wollen zwei leben, leben — und glauben sterben zu sollen. Der Gegensatz liegt in der Gemütsverfassung, in der hier und dort die Todesbilanz gezogen wird. Im Grunde lieben auch König Teja und seine Gothen das Leben, aber ein sittliches Prinzip, das stärker ist als diese Liebe, zwingt sie, den Tod der schimpflichen Unterwerfung vorzuziehen. Schwer genug trennt sich Leutenant Fritzchen von der Wonne seiner jungen Jahre; doch da ihm die Gefahr droht, als ein Entehrter der ritterlichen Kugel des Gegners nicht mehr gewürdigt zu werden, grüßt er den Tod. Eine Tragödie ohne diesen Willen zum Dasein gibt es überhaupt nicht; denn nur wer das Leben liebt, handelt groß, wenn er sich über das Leben erhebt, es wegwirft für eine Überzeugung oder für die Ehre des Herzens. Die Art, wie die Helden das Opfer bringen, ist verschieden: Teja und Fritzchen versöhnen sich mit dem Tode. Gräfin Beate dagegen (in „Es lebe das Leben") gibt sich ihm mit trotzigem Schmerze hin — nur weil sie kein Mittel kennt, einer gesellschaftlichen Weltanschauung zu widerstehen, die herzlos die Besten mordet, um eine angebliche Gesamtheit hübsch gesund zu erhalten. Noch an der dunklen Pforte kommt

Digitized by Google

von ihren Lippen der Ruf: „Es lebe das Leben!" Wie bei Teja und wie bei Fritzchen, so ist es doch auch bei ihr, daß ein stärkerer Wille den Willen zum Leben überwindet. Ein Gedanke — verschiedene Formen, verschiedene Losungen. Auch die Menschen, die sich nicht selbst den Tod geben, unterscheiden sich, da sie doch alle tatsächlich sterben, in Hinsicht auf den Tod nur darin, daß die einen sich bereit machen — „Morituri!" — die anderen sich ohnmächtig wehren — „Es lebe das Leben!"

Um uns recht fühlen zu lassen, was ein echter, starker Wille zum Dasein vermag, legte ihn der Dichter hier in einen kranken Körper. Gräfin Beate hat seit Jahren ein sieches Herz, das die Kunst der Ärzte mühsam im Dienste erhält. Eine Sterbende wird sie genannt — und doch erwartet man von ihrem Überflusse an Lebensenergie, daß die Sterbende die Gesunden überdauern werde. Diese kranke Frau besitzt in all ihrem physischen und seelischen Elende einen solchen Fonds von Glücksfähigkeit und Lebenskraft, daß sie bei ihrem Leichenbankett, veranstaltet, um ihren Selstmord vor der Welt zu verhüllen und den Tod als natürlichen Zufall erscheinen zu lassen, unmittelbar vor dem letzten, schweren Schritte ausruft: „Mein Dasein ist für Leib und Seele nur ein langes Ringen mit dem Niedergange gewesen — Schlaf kenn' ich kaum noch — jeder freie Atemzug ist mir ein Gnadengeschenk — und doch hab' ich das Lachen nicht verlernt — doch bin ich voll von Dankbarkeit und Glück — doch heb' ich jetzt dies Glas und ruf' aus vollster Seele: Es lebe das Leben, meine lieben Freunde!" Aus solcher Lebensenergie erwächst in der Tat das höchste Recht ans Leben, und der freiwillige Verzicht auf solches Recht ist tragisch. Ob nach dem logischen Zwecke hin die Tat des Verzichtes im gegebenen Falle begründet war, ist ebenso eine Frage für sich, wie die andere, ob der Dichter vermögend genug war, uns die Glücks- und Lebensfähigkeit einer Unglücklichen und Schwerkranken zu erklären.

Graf Michael v. Kellinghausen, ein konservativer Parlamentarier und gemütlicher Repräsentant der junkerlichen

Digitized by Google

Herrenmoral, und die geistig hoch über ihm stehende Beate leben in ungetrübter Ehe wohl an die zwanzig Jahre. Ihre Tochter blüht im Liebesfrühling; der Sohn des treuesten Freundes der Eltern wird ihr Gatte werden. Dieser Freund ist der politische Parteigenosse des Grafen, der reichbegabte Baron Richard v. Völkerlingk. Unstet hat ihn der Drang nach Betätigung durch das Leben gehetzt, sein Ziel und der innere Beruf ist der weite politische Schaffenskreis. Ihm diesen zu öffnen, verzichtete Graf Kellinghausen auf seinen alten Sitz im Reichstage und verrichtet selbst die anstrengende Wahlarbeit für seinen Nachfolger. Nicht ganz freiwillig zog sich Graf Kellinghausen von der politischen Bühne, die ihm keine Lorbeeren, aber angenehmen Zeitvertreib bot, zurück; seine kluge und einflußreiche Frau Beate, die „Egeria der Partei", wußte ihn zu bestimmen.

Beate und Richard Völkerlingk, das ist das Blut, das seine eigene Sprache spricht, unverständlich der fremden Welt. Beate und Richard Völkerlingk, die hatten sich vor langen, langen Jahren gefunden, unerbittlich nach elementarem Gebote stehen sie zusammen, einst Brust an Brust in verbotener Seligkeit, jetzt Rücken an Rücken gegen Not und Verdammnis. Mit wunderbarer Selbstbeherrschung behaupteten sie die Zeit her, bis nun ihr Haar bereits ergraute, eine tadellose Stellung in der Gesellschaft, und niemand ahnt es, was zwischen ihnen vor fünfzehn Jahren war ... Als nämlich — es ist auch zwölf Jahre her — die beiden Männer einander nahe traten, als sie Freunde wurden, bäumte sich Richards Ehrgefühl gegen den Betrug am Freunde. Er war bereit, dem Manne Beatens alles zu gestehen, denn „als Schuft wollte er nicht neben ihm her leben"; aber sie fanden einen Ausweg. Richard und Beate begruben, was einst war, und machten die Freundschaft zum Wächter des Grabes. So büßten sie in Entbehrung und glaubten zu sühnen. Jetzt aber, da Beate ihren arglosen Gatten dem geliebten Freunde das neue Opfer bringen läßt, fühlt Richard das trügerische Gleichgewicht erschüttert, er nennt es die „Toten heraus-

Digitized by Google

fordern". Und das Gespenst läßt wirklich nicht auf sich warten.

Im harten Kampfe gegen die Sozialdemokraten ist Richard Völkerlingk zum Abgeordneten gewählt worden. In dem Salon der Gräfin, der „Egeria", feiert die Partei den Wahlsieg. Da schwirrt ein sozialdemokratisches Hetzblatt in die Runde. Es enthält die Wahlrede eines gewissen Meixner, des einstigen Privatsekretärs Völkerlingks, und hier steht es in brutaler infamer Deutlichkeit, was in zwei Herzen vor der Welt verschlossen war: die Beschimpfung des Hauses Kellinghausen, die Enthüllung des Betruges am Freunde.

Die Stunde hat ihnen also geschlagen. Aber noch wehren sich Richard und Beate mit ihrer tadellosen Selbstbeherrschung. Ihre Verteidigung wird gestützt durch das nicht zu erschütternde Vertrauen eines Ehrenmannes und durch das Interesse, das die schärfer blickenden Parteigenossen beseelt, die Fraktion vor Skandal und Schädigung zu bewahren. In dieser Richtung ist gegen das Parteiinteresse als einen Faktor im Spiele nichts einzuwenden; leider mißbraucht später der Dichter diesen Faktor über dessen wahren Wert hinaus als dramatische Triebkraft. Denn als der Graf von der gerichtlichen Verfolgung des sozialdemokratischen „Verleumders" seiner Hausehre nicht abzubringen und der „Verleumder" vor dem Prozesse nicht zurückgeschreckt war, ja sich zur Führung des Wahrheitsbeweises erbötig gemacht hat, da kommt es, wie man sich genau voraussagen konnte (es sei zugestanden: in einer durchaus nicht plumpen Weise), zwischen den beiden Freunden zu der gewissen Frage nach dem Ehrenworte. Wieder sucht Sudermann den banalsten Tric zu vermeiden, indem er von der Notwendigkeit des ersten Betruges das Recht auf den zweiten Betrug ableitet. Richard Völkerlingk wäre bereit, das Weib mit dem Verluste seines Ehrenwortes zu retten. Weil aber der Dichter seinem Drama doch nicht anders zu helfen weiß, als mit einem Geständnisse, stört Beate das Opfer und gesteht. Sie hatte, heißt es mit schwacher Begründung, gefürchtet, daß Richard seine Tat nicht würde

Digitized by Google

überlebt haben. Der Lebensdrang wird leider für eine falsche Schlußfolgerung angerufen. Denn so sicher wie den ersten hätte Richard den zweiten Betrug schweigend auf sich nehmen müssen, ja um so sicherer, als sein Selbstmord einem nachträglichen Geständnisse und der Preisgebung des Weibes gleichgekommen wäre.

An Inkonsequenz krankt auch die weitere Folge. Es ist klar, daß ein Mann wie Graf Kellinghausen, der die starren Standesanschauungen gleichsam mit der Muttermilch eingesogen hat und der in ihnen lebt und stirbt, keiner reinmenschlichen Erklärung, keiner Würdigung der zwölfjährigen Entsagung zugänglich ist. Er kann gar nicht anders, als zu Richard sagen: Einer von uns beiden ist zu viel. Nach eben jenen Anschauungen wäre es nun das Naturgemäße, daß aus zwei Pistolen so lange die Kugeln fliegen, bis einer der beiden Männer nicht mehr dem Leben gehört. Doch Sudermann, der überdies in jedem seiner Werke das Duell bekämpft, und auch ein Dramatiker, der nicht dieses polemische Interesse hätte, konnte unmöglich die äußerliche Lösung eines inneren Konfliktes, die gerade noch für die „Hüttenbesitzer"-Dramatik gut genug ist, gelten lassen. Richard Völkerlingks eigener Sohn, ein über die Stränge der Standesanschauungen schlagender Feuergeist, hat in einem akademischen Streite — natürlich in rührender Unkenntnis des konkreten Falles — den beiden Männern, seinem Vater und dem Vater seiner Braut, den Weg gewiesen: „Erkennt der Mann von Ehre seine Schuld an und ist er bereit, die geforderte Sühne zu geben, so tut er wohl am besten, sein eigener Richter zu sein." Die beiden Männer nehmen den Spruch an. In zweimal 24 Stunden will Richard die Sühne gegeben haben.

Dieser merkwürdige Aufschub und der noch merkwürdigere Umstand, daß Graf Kellinghausen den Selbstmord Richards als Surrogat für die Erfüllung der kodifizierten Ehrenvorschriften akzeptiert, hatten natürlich für den Dichter einen bestimmten Zweck; den nämlich, sein Drama dorthin weiter zu führen, wo der Wille zum Leben an der Schwelle des

Digitized by Google

sicheren Todes sich erst recht entfalten konnte. Aber dieser augenfällige Zweck hätte auch eine ebenso gute Begründung in sich haben sollen, und damit steht es übel: Als anmaßender und durchaus nicht genügend beglaubigter dramatischer Faktor tritt nämlich jetzt das — politische Parteiinteresse in die Handlung ein. Ein Abstraktum, wo es sich um Leben und Tod des Menschen handelt! Ein Ideal, über das die sonderbaren Idealisten, die als „Parteigenossen" im Stücke figurieren, durchaus spötteln und lächeln! Graf Kellinghausen hat der Partei das Ehrenwort gegeben, daß ihr Ansehen durch diese Privataffaire nicht Schaden leiden werde. Deshalb muß er vom Zweikampfe absehen. Aber wird, da er die Selbstrichtung Völkerlingks annimmt, die Sensation eine geringere sein, wenn zwei Tage später der öffentlich des Ehebruches beschuldigte Hausfreund seinem Leben ein Ende machte? Wo ist da die Logik? Richard Völkerlingk ist nicht minder opferwillig gegenüber dieser Partei, die er in ihrem fraglichen Werte genau durchschaut, in der er nach eigenen Worten nur das Mittel erblickt, zum Gebrauche seiner Kräfte zu gelangen. Das volle Schuldgefühl im Herzen, übernimmt er die Buße, die ihm die Fraktionsgenossen in der zarten Form einer Vertrauenskundgebung auferlegten: Er hält im Parlamente — just stehen die Eheparagraphen des bürgerlichen Gesetzbuches in Beratung — eine glänzende Rede über die unantastbare Heiligkeit der Ehe. Die Partei rechnet darauf, daß zu ihren Gunsten diese Verwegenheit die Anschuldigung niederschlagen werde. Wozu das Opfer, wenn zwei Tage später das Geständnis in der Form des vereinbarten Selbstmordes folgen soll? Und noch mehr: Um die Würde der Partei zu wahren, nimmt Richard Völkerlingk an dem Tage, den er für seinen letzten hält, die Einladung Kellinghausens zu einem parlamentarischen Frühstück an, und die beiden Männer, die um Leben und Tod abgerechnet haben, feiern sich in Trinksprüchen. Theatralisch wirkt diese Komödie außerordentlich — eine Komödie aber ist es doch. Sie wäre ernster, wenn die Frau, aber nicht das Parteiinteresse geschützt werden sollte.

Digitized by Google

Fast sind wir, überwältigt von dem Eindrucke der theatralischen Macht Sudermanns, geneigt, die künstliche Struktur des Stückes wie Kunst, die aus dem Seelenzwange fließt, anzusehen. Es gibt ja auch Momente, in denen wirklich der Dichter seine Kraft fühlen läßt. Ich denke da an den vierten Akt, in dem an der Schwelle des Todes bei Richard und Beate die alte Liebe, das volle Glück des Lebens aufflammt und gegen den düsteren Vorsatz kämpft, — und dann an die gleiche, nur noch verstärkte Stimmung im letzten Akte, beim Todesmahle.

Die nergelnde Logik verzichtet aber auch da nicht auf Einwendungen. Der Duft der alten Liebe stieg berauschend (im vierten Akte) aus Briefen, die jener Meixner, der den politischen Gegner mit den Enthüllungen traf, nunmehr in menschlicher Regung an Richard Völkerlingk ausgeliefert hat. Er habe den Gegner nicht persönlich vernichten wollen, sagt Meixner bei Abgabe des corpus delicti und fügt auch eine notdürftig verständliche Erklärung seiner Handlungsweise bei. Ja, dann aber hätte Meixner den Rückzug wenigstens damals antreten müssen, als er vor der Wahl stand, den Wahrheitsbeweis zu übernehmen oder fallen zu lassen. Und warum geschah es damals nicht? Damit es zur Erklärung der Schuldigen vor dem Gatten komme und damit Richard Völkerlingk, dessen politische Sonne inzwischen glänzend aufging, von seiner Höhe herab doppelt verzweifelt in den tiefen Abgrund blicke, in den ihn der Zufall einer — Verspätung stoßt. Ibsen hätte dem Zufalle eine solche Gewalt niemals eingeräumt. Seine Zufälle sind nur Begleiterscheinungen innerer Notwendigkeiten; seine Menschen gestehen, weil ihr Herz sie zwingt.

Von der lauten Festestafel erhebt sich Frau Beate, geht ins Nebenzimmer, trinkt die gefährlichen Heiltropfen bis zur Neige und stirbt. Der Geliebte soll leben! Ihre Kinder, ihre Tochter und der Sohn Richards, sollen glücklich werden! So pflanzt sie ihren glühenden Willen zum Dasein lebenerhaltend in teuren Menschen fort. Ein schöner Gedanke. Aber die reale Konsequenz des Gedankens? Die zog

Digitized by Google

im Sinne Beatens nur die Willkür des Dichters. Beatens Tod mag von der Welt, da bisher keines der Täuschungsmittel versagte, als das natürliche Ende ihres schweren körperlichen Leidens angesehen werden. Diese Rücksicht auf die Welt wäre mit dem Selbstmorde Richards außeracht gelassen worden. Sie ist außeracht gelassen worden, da Kellinghausen die Selbstrichtung des Freundes akzeptierte. Die Gründe aber, die die beiden Männer zu der schaurigen Vereinbarung gezwungen haben sollen, sind durch Beatens Tod doch gar nicht aus der Welt geschafft. Beatens Tod wäre eine Lösung nur dann, wenn das fortgesetzte Liebesverhältnis den Grafen zu dem Worte: „Einer von uns beiden ist zu viel" gezwungen hätte. Die Sünde jedoch war seit zwölf Jahren begraben, und nicht die Eifersucht, nur die verletzte Ehre zwang zu jenem Todesurteile. Kann nun der Tod Beatens Geschehenes ungeschehen machen, ändert sich hierdurch das Verhältnis der beiden Männer? Gewiß, der Skandal würde nach dem Selbstmorde Richards nicht zu verhüten sein, aber er müßte nach der Sühnetat immer entstehen, ob Beate lebt oder stirbt. Die Lösung mit dem Eintausche eines Opfertodes für den Sühnetod ist das Schlußglied in der faulen Konsequenz des Dramas. Mit dem Worte des indischen Büßers: „Du siehst ein, daß ich leben muß, leben, weil ich gestorben bin" — scheidet Richard Völkerlingk von der Trauerstätte. Ihm mag man das Vollgefühl des Büßers glauben.

Nun aber Hand aufs Herz: Wer wurde sich klar über die Notwendigkeit dieser Proteste, als er noch unter dem unmittelbaren Eindrucke der Sudermannschen Bühnenkunst stand? Sie schlägt in Banden. Es heißt nur ihren Werten gerecht werden, wenn man sich ihrer Macht hingibt, und zunächst darf der Dichter die Hingebung des Unvorbereiteten fordern. Es ist nicht gut, dieses Buch vor der Aufführung zu lesen. Das korrigierende Urteil kommt später immer noch zu seinem Rechte. Sudermann, der Meister unter allen deutschen Beherrschern der modernen Bühnentechnik, hat sich mit der Wirksamkeit dieses Dramas selbst übertroffen. Ins-

Digitized by Google

besondere ist der zweite Akt eine Glanzleistung, die für eine Art dramatisch-theatralischen Genies Zeugnis abgibt. Die Franzosen, von denen Sudermann lernte, haben längst von ihm zu lernen. Sudermann lernt aber auch von seinen eigenen Werken. An sich selbst wird er zum Eklektiker. Er verwertet die Motive, ja sogar die Figuren aus seinen früheren Schöpfungen. Aus der „Ehre", aus der „Heimat", am meisten aber aus seinem Romane „Es war" leben sie — mutatis mutandis — in „Es lebe das Leben" auf.

Wieder und mehr denn je ist es eine in Typen aufgelöste gesellschaftliche Schichte, die auch diesem Drama Sudermanns die besonderen Reize gibt. So stark sind diese Reize, daß das Interesse an den hervorragenderen Individualitäten dagegen in den Hintergrund tritt. Das empfinden wir als poetische Leere, und wenn auch einzelne Szenen dichterischen Gehalt haben, das Große und Schöne ganz vom Dichter durchleuchteter Herzen findet sich nicht. Auch Richard und Beate fesseln uns viel mehr durch ihr Schicksal als durch sich selbst. Da war dieses Dichters „Johannisfeuer" innerlich reicher.

Glänzend ist der parlamentarische Zirkel. Die Leute reden allerdings geistreicher, als ein strenger Realist sie sprechen ließe, und doch lange nicht so tief und gehaltvoll, als sich die Menschen in Ibsens Schauspielen bei aller Unterordnung unter den persönlichen Gesichtskreis auszudrücken pflegen. Aber stört auch dieses theatralische Erhöhen ein feineres Empfinden, so kommt doch der Dichter als Beschreiber der Gesellschaftsklasse, als kaustischer Satiriker zu seinen Zwecken. Wie beißt doch jedes Wort dieses klugen Prinzen Usingen (wir kennen den Kauseur genau aus der „Ehre" und aus „Sodoms Ende"!), dieser Säule des Junkertums, die da „spricht wie 'n Roter"! „Meine Ahnen" — sagt er unter anderem — „haben sich schon zur Zeit Ludwigs des Frommen höchst ungebürlich benommen. Und nun seh'n Sie mich 'mal an, mich trauriges Überbleibsel. Kiefern prognat — Stirnbogen asymmetrisch — Satyrohren — sämtliche Zeichen des Verfalles.

Digitized by Google

Da muß ich nun — dank einer höchst standesgemäßen Inzucht — als Trottel durch die Welt laufen, und ich versichere Sie, ich habe nicht das mindeste Talent dazu. Wenn ich mit einer gesunden Kuhmagd Kinder zeugen dürfte!"

Das Schauspiel hatte einen durchschlagenden Erfolg.

Digitized by Google

Ludwig Thoma.

„Die Lokalbahn."

Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma. — 11. Februar 1903.

Das Luſtſpielthema der Kleinſtädterei wandelt durch die Geſchlechter. Von Picards „Petite ville" und Kotzebues „Deutſchen Kleinſtädtern" iſt es, wenn man es nicht gar ſchon im Ariſtophanes entdecken will, ausgegangen, Blumenthals „Großſtadtluft" nahm es unterwegs mit, und jüngſt hat es bei der „Lokalbahn" Halt gemacht. Ludwig Thomas Bürger von Dornſtein, das ſind die „Deutſchen Kleinſtädter" von heute. Im Grunde haben wir da die gleichen lächerlichen Zuſtände und die nur moderniſierten Typen des vor hundert Jahren erſchienenen Kotzebueſchen Luſtſpieles: Die Klatſch-, Titel- und Großmannsſucht und die untertänige Devotion unſerer guten Bürger. Aus Herrn Nikolaus Staar, Bürgermeiſter, auch Oberälteſten in Krähwinkel, iſt Herr Friedrich Rehbein, rechtskundiger Bürgermeiſter von Dornſtein, geworden, aus der lebendigen Stadtpoſaune, der Muhme Morgenroth, die nicht minder redegeläufige, nicht minder bösartige Tante Frieda Pilgermaier, aus dem Sonettendichter Sperling der Redakteur des Lokalblattes. In den Umriſſen iſt Thomas Luſtſpiel „Die Lokalbahn" alſo eine alte Geſchichte. Das war dem Dichter gewiß nicht unbekannt, aber er wußte natürlich auch, daß das nichts zu ſagen habe. Er nahm ſich die Variante ſeiner Gegenwart. Und er tat noch etwas: er machte den Kleinſtadthumor zur bloßen Begleiterſcheinung und richtete den in

Digitized by Google

ätzenden Witz getauchten Pfeil — Ludwig Thoma-Peter Schlemihl vom „Simplicissimus" ist kein milder Spaßmacher — auf das feige, wankelmütige Herz jenes Bürgertums, das in Klein- und Großstadt ohne Laterne zu finden ist, jener großmäuligen Helden vom Biertisch, ohne Rückgrat, ohne Opfersinn, die in der Furcht der Obrigkeit leben und sterben und für einen vorgeworfenen Brocken die männliche Überzeugung rasch in die Hose fallen lassen. Der Deutsche, sagte schon vor langem ein kluger Mann, ist leicht zu regieren. Durch diese bitter-ernste Lustspiellaune unterscheidet sich Thomas Kleinstädterkomödie gründlich von der Kotzebues, die doch nur die harmlosen Schwächen und Torheiten des Krähwinkeltums verspottete. Es frißt ein ehrlicher Wurm an der Leber des freiheitlichen Patrioten, und nicht besser weiß er sich seiner zu erwehren, als indem er über das Traurige ein helles Lachen anschlägt, in das wir, von seinem Humor gefangen, herzlich einstimmen müssen. Ihn und manchen, der sich mit ihm grämt, erleichtert dieses Lachen. Aber ob es hilft?

Städtchen Dornstein irgendwo in Bayern soll endlich durch eine Lokalbahn mit der Welt verbunden werden. Aber der rücksichtslose Eigensinn der Regierung oder vielmehr ihre allzu große Rücksicht auf die Wünsche eines Großindustriellen will den Bahnhof eine Viertelstunde Weges vor die Stadt hinaus setzen. Der Minister sagt: so oder gar nicht. Die Dornsteiner sind loyale Untertanen, sie zahlen ihre Steuern und Abgaben, sie besuchen Sonntags die Kirche. Sehr begreiflich, daß sie dieser Bahnhof äußerst in Harnisch bringt. Einer von ihnen spricht sogar in düsterer Stunde mit rollenden Augen einen Satz, aus dem so etwas wie „Sozialdemokratie" dunkel zu entnehmen ist. Das Ratskollegium tut sich zusammen und entsendet mit ungebeugtem Männerstolze den Bürgermeister nach der Residenz, zum — Minister! . . . Ach, Herrn Friedrich Rehbein, den friedsam geklärten, der grausen Politik abgekehrten Geist! Doch Friedrich Rehbein läßt sich nicht spotten. Auf der Omnibus- und Bahnfahrt hat er sich die freien Mannesworte zurecht-

Digitized by Google

gelegt, die er dem Minister sagen will. Und er kehrt zurück. Erwartungsvoll versammeln sich die Spitzen der Stadt in seinem Hause. Wie sie ihre Blicke auf ihn richten, da packt den Mildgesinnten die heilige Sache und er erzählt ihnen begeistert: erreicht habe er zwar nichts, der Bahnhof bleibe vor der Stadt, aber gesagt habe er es dem Minister, daß dieser Zeitlebens daran denken werde. Er wiederholt die flammenden Worte. Begeisterung! Die Bürgerschaft macht ihm einen Fackelzug, die Liedertafel singt „Wer hat dich, du grüner Wald, aufgebaut so hoch dort droben", ein Redner feiert den mutigen Anwalt des Volkes und der Artikel des Wochenblattes nennt den Bürgermeister einen Lucius Junius Brutus.

Die leichtsinnig provozierte Ovation hat einige Mißlichkeiten im Gefolge. Die Gattin des Bürgermeisters zittert vor des Ministers Zorn, und quälend warnt sie den Mann vor den Abgründen der Politik, in die er sich nun in seinen alten Tagen stürzen wolle. Ein feindlicher Schneidermeister sprengt böse Gerüchte aus, der Minister sei infolge der Erregung erkrankt, den Dornsteinern werde es übel ergehen. Der Herr Pfarrer ist höchst erbost; der Bürgermeister — so will er von der Kanzel predigen — sei ein Hetzer, dieses Ständchen und dieses Lied („Wer hat dich, du grüner Wald — Aufgebaut so hoch dort droben — Ja, den Schöpfer will ich loben — So lang noch mein' Stimm' erschallt") sei die reinste Rebellion gewesen. Und noch schlimmer! Der Bräutigam von Bürgermeisters Töchterlein, Herr Amtsrichter Beringer, ein Streberlein und Karriere-Jägerlein aus dem ff, ein Geschöpf Gottes („also laßt ihn für einen Menschen gelten!"), fühlt sich durch Friedrich Rehbeins Tribunentum kompromittiert und tritt sofort von der Verlobung zurück. Wehklagen und Weibertränen in Küch' und Stube! Und die Bürgerschaft? Die kampfmutigen Sänger vom „grünen Walde"? Sie stecken die Köpfe zusammen, sie munkeln und raunen, ob ihr Bürgermeister nicht denn doch zu weit gegangen sei? Warum mußte er denn gar so donnern! Ein Minister sei ja am Ende auch

Digitized by Google

ein Mensch! Wenn nun die Lokalbahn gar nicht nach Dornstein käme?! Und die Lateinschule! Die Lateinschule! Längst wünschen sie sich die Dornsteiner ... Aber jetzt?!

Sind Euch, liebe Leser, diese Bürger von Dornstein nicht wohlbekannt? Grüßt sie nur und tut nicht fremd!

Dem Bürgermeister Friedrich Rehbein wird es schwül und schwüler. Es ist nämlich da ein Punkt, der ihn besonders ärgerlich stimmen muß. Wenn er sich nämlich scharf erinnert, so hat er die bewußte Rede vor dem Minister — gar nicht gehalten. Er hat überhaupt gar nichts gesprochen als „Grüß Gott" und „Adieu", und die Audienz war in zwei Minuten zu Ende. Ja, wenn der Minister ihm nicht mit so „gewinnender Liebenswürdigkeit" begegnet wäre (liebe Leser, kennt Ihr das?), dann hätte Friedrich Rehbein sein Konzept gewiß nicht fallen lassen! Als der Bürgermeister aus der Residenz zurückkam, da schämte er sich seiner mageren Verrichtung, schämte er sich vor dem „im tiefsten empörten Volke" und besonders vor seinem Bruder, einem sehr vernünftigen pensionierten Major, der die Schwäche des Bürgertums zu verspotten pflegt. Deshalb „wiederholte" Friedrich Rehbein dann die vorbereitete Rede zu Hause, als ob er sie vor dem Minister gehalten hätte. Aber nun — 's ist doch zu dumm: büßen, wenn man engelunschuldig ist! Und dieser Mann, der vor der hohen Obrigkeit ein zitterndes Hälmchen ist, vor dem Volke aber mit heroischen Taten prunkt, macht seiner „praktischen" Lebensgefährtin ein reumütiges Geständnis. Die hat sofort ihren Entschluß: Die Verlobung muß wieder eingerichtet werden. Ludwig Thoma schont auch da ein gewisses würdeloses Bürgertum nicht, das sich an den Schlechtesten wegwirft, wenn er nur Titel oder obrigkeitliche Würde besitzt. Dem miserablen dummen Streber und Kriecher läuft die Frau Bürgermeister nach, klärt ihn auf, und gnädig kehrt er in das von Oppositionsmiasmen gereinigte Haus zurück. Der Herr Beamte besitze keinen Charakter, hat man zu Frau Rehbein gesagt. „Charakter" — meint die ehrenvolle Frau — „soviel als er braucht. Aber er hat eine Stellung und wird

Digitized by Google

Karriere machen". Und die Bürger? Sie haben sich, in gänzlich veränderter Stimmung, mit ihrem Bürgermeister gehörig auseinandergesetzt. Um seiner Eitelkeit, seines aufbrausenden Temperamentes willen, sagten sie ihm, komme die Stadt zu Schaden. Da fand Bürgermeister Friedrich Rehbein das erlösende Wort: sollte er zu weit gegangen sein, so werde er sich vor dem Minister entschuldigen ... Jubel, wie am Tag zuvor, als Brutus seine vor dem Minister verschwiegene Rede wiederholte! Und wieder Fackelzug! Und wieder kommt die Liedertafel! „Still ruht der See", singt man diesmal, und das Hoch erklingt auf den tapferen Mann, der seinen Mitbürgern zu Liebe sich selbst überwunden hat ...

Dramatische Handlung hat Ludwig Thomas Komödie fast so wenig, wie seine hier dereinst mit mangelhaftem Verständnis aufgenommene, ausgezeichnete Beamten- und Bauernsatire „Die Medaille". Das Stück ist nichts als ein Niederschlag feiner und sehr wohltätiger Bosheit, nebenbei das Dokument eines erstklassigen Humoristen. Was Ludwig Thoma zu einem solchen macht, ist nicht nur der gute Einfall, sondern auch die Gabe, ihn ohne alle Übertreibungen, ohne Zuhilfenahme der Karikatur zu gestalten. Die Figuren sind treue Typen, unbefangen erschaut, zum Teile mit wenigen Strichen lebendig gemacht. Der Witz, so üppig er nach allen Seiten spritzt, ist gar nicht theatralisch pointiert. Er appelliert an ein feineres Gehör und Verständnis. Das konnte auch einem deutsch-österreichischen Publikum nicht fehlen. Man lachte ergiebig und auch der Beifall war freundlich.

Digitized by Google

Leo Tolstoi.

„Die Macht der Finsternis."

Volksdrama in fünf Akten. — 11. Juni 1901.

Ein Bußprediger in der Wüste, ein Held. Wie eine legendäre Gestalt, im härenen Gewande, so schreitet der große Einsame durch unsere Zeit. Von seiner düsteren Stirne leuchtet das Mal. Er hat den Glauben, er hat die Sendung. So trotzt er der Welt. Die heilige Synode legte ihn in den großen Bann. Wäre denn sein Wollen heilig, wenn ihn das Pfaffentum nicht verfluchte? Das Pfaffentum verflucht ihn, den gläubigsten Christen, der, ein Asket, erfüllt von der Lehre des Entsagens, Leib und Seele blutig schlägt, sich und die Menschheit zu reinigen; der das Christentum in seiner Einfalt wiedergewinnen, den christlichen Sozialismus der Erde schenken will. Armer Prediger in der Wüste! Man spottet dein. „Die wenigen, die was davon erkannt, — Die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten, — Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, — Hat man von je gekreuzigt und verbrannt."

Wer Tolstoi recht verstehen will, muß diesen Weltverbesserer aus seinem Volke heraus kennen lernen. In der russischen Kultur braust der Gegensatz zwischen dem Asiaten- und dem Europäertum. Als der westeuropäische Geist nach dem Osten drang, wurde er von dem angestammten Elemente nicht aufgesogen, er blieb ein fremder Stoff und brachte Gärung, nicht Klärung. Er warf die Dinge aus der alten Ordnung und war nicht mächtig genug, sie zur neuen zu

Digitized by Google

erheben. Wo man in glücklicher Bewußtlosigkeit unfrei dahin gelebt hatte, wie das Tier im Joche und an der Kette, da revoltierte nun das erwachende Bewußtsein. Der moderne Geist wirkte entsittlichend. Die patriarchalische Lebensanschauung wurde selbst in der großen Volksmasse erschüttert, eine wilde Unzufriedenheit, die ihr eigenes Ziel nicht kannte, verband sich mit den rohen Instinkten, mit der dumpfen Wildheit der slawischen Rasse. So entstand aus unverdautem fremden Geiste der politische Nihilismus in Rußland, so, genährt von dem melancholischen Hange des Slawentums, bei den Besten das Gefühl der Hoffnungslosigkeit. Der trübe Himmel des Pessimismus liegt über der neuen russischen Literatur, über den Werken eines Turgenjew und Dostojewski. Auch der starke Tolstoi schmachtet unter diesem bleiernen Himmel. Er hat den Feind in der westeuropäischen Überkultur erkannt, der den inneren Organismus des ungereiften russischen Volkes verdirbt. Er weiß keine andere Hilfe, als die Flucht vor diesem Feinde; Rückkehr zur Einfachheit, Bedürfnislosigkeit, zum reinen, von der Heuchelei des Pfaffentums ungeschwächten Glauben, zur unverdorbenen Natur. Und wenn die Welt sich nicht mehr reinigen kann, so möge sie zugrunde gehen! Mit dem schonungslosen Eifer, der in Rußland das religiöse Sektiererwesen so oft zur blutigen Blüte des Märtyrertums und Ungezählte aus dem Sonnenlichte in die Erdlöcher Sibiriens trieb, vertritt er seine Lehre der Buße und Entsagung. Dem frohen Lebenskeimen immer mehr entfremdet, steigerte sich der Wille zur Verneinung in ihm bis zu dem revolutionären Proteste gegen die Fortzeugung des Menschengeschlechtes — in der unheimlichen „Kreutzersonate“. So furchtbar anschaulich macht er in dieser düsteren Dichtung den sexuellen Frevel, daß es uns scheint, als erschlüge sein heiliger Zorn alle Nachtigallen.

Der wahre Geist des Fanatismus ist an sich dichterischer Geist. Tolstoi ist überdies ein Schöpferischer von großer Phantasie und überlegener Kraft der Darstellung. Aber er ist noch etwas. In seinen Dichtungen lacht kein

Digitized by Google

Lenz, schimmert nicht das zauberische Mondenlicht. Sie sind ernst und schwer. Sie stehen alle im Dienste einer sittlichen Mission, eines Apostelamtes. Und was Tolstoi noch ist, das sind nicht alle Dichter: er ist ein Mann. Er lebt und er stürbe seiner Lehre, wie er um ihretwillen allein dichtet.

Auch das grausenhafte Drama „Die Macht der Finsternis", worin Tolstoi mitten aus seinem Volke den Lasterbrand zum Himmel lohen läßt, ist ein Bußgedicht, der Ruf des Herrn gegen Sodom und Gomorrha. Als das Stück im vielfach denkwürdigen Jahre 1889 zum ersten Male in Deutschland, und zwar auf der Berliner „Freien Bühne", aufgeführt wurde, brach der natürliche Abscheu vor dieser Welt bestialischer Verbrechen in wilder Erregung durch. Den großen Zug aber gestand selbst der Haß des künstlerischen Antipoden dem Werke zu. Allmählich, als die deutschen Bühnen nicht mehr unter der Knechtschaft eines bestimmten Geschmackes standen und als sie jedem ernsten Wollen vorurteilslose Beachtung schenkten, gewann man den rechten Blick für Tolstois Drama, verlor man die Nervenschwäche alter Jungfern (es gibt auch männliche alte Jungfern) und quietschte man nicht mehr: „Ach, ach, das gehört nicht auf die Bühne!" Man dankt es nun der Bühne, daß sie uns ein fremdes Volk im fernen Lande und die grausame Genialität seines apostolischen Dichters kennen lehrte. Lieben allerdings, — daß wir diese markerschütternde Tragödie lieben könnten, das scheint mir unmöglich; sie fesselt, sie läßt alle Schauder über uns rollen, sie läutert und brennt wie Gottes Fegefeuer, sie läßt unser Herz fast stille stehen und sie erfüllt uns zum Schlusse mit christlicher Weihe — aber es fehlt alle Anmut, jeder kleinste labende Sonnenstrahl, und es hat die Großartigkeit der nachtdunklen, unnatürlichen Verbrechen nicht die Größe einer Persönlichkeit, wie in Shakespeares Drama des dritten Richard, zum Mittelpunkte. Hauptmanns Jugendschauspiel „Vor Sonnenaufgang", an ethischem Gehalt und gewaltiger Konzeption an Tolstois Verbrecherdrama nicht hinanreichend,

Digitized by Google

besitzt im Milieu, von dem bedeutsamen nationalen Unterschiede abgesehen, einige Ähnlichkeit mit der „Macht der Finsternis". Doch dort entschädigen die eine Szene unterm Fliederbaume, diese wunderliebliche Oase in der Kloake, und die Gestalt der armen Helene unser Gemüt für alle Qual.

Tolstoi geht mit blutrot brennender Fackel durch die Unterwelt der Sünde. Sein Volk will er durch Schrecken und Grauen sittlich aufrütteln. Ein Volksdrama nannte er „Die Macht der Finsternis", bei dem es ihm nicht um künstlerische Befriedigung, sondern darum zu tun war, durch die stärksten Eindrücke, durch Furcht und Schrecken sittlichend auf die breite Masse des russischen Volkes zu wirken. Ob die entsetzlichen Zustände, die er schildert, allgemein-typische Bedeutung haben, fragt sich erst in zweiter Linie; genug, daß sie dem russischen Volksleben wahrheitstreu entnommen werden konnten. Einen speziell russischen Charakter haben sie gewiß. Und so sehr gerade der unser Interesse weckt, er ist es doch auch, der uns das Drama und die besondere Mission seines Dichters immer fremd sein lassen wird.

Die „Macht der Finsternis" in dem schaurigen Stücke ist die Macht des Weibes. „Reich' dem Bösen einen Finger, so faßt er die ganze Hand", lautet biblisch-volkstümlich der zweite Titel des Dramas. Wie ein Mensch, wenn er einmal aus dem rechten Geleise kam, immer schlimmer sich verirrt, ist seine tragische Idee. Sie wird auch durch Episoden illustriert, durch den nüchternen, guten Knecht Dmitritsch, der den Teufel des Branntweines scheut, aber, wenn er ihm mit einem Gläschen durch eine Luke Einlaß gewährt hat, Hab', Gut und Gelöbnis versäuft. Und es erweist sich an Nikita, daß, wer Böses tut, dem Bösen unentrinnbar immer mehr und endlich ganz verfällt, an Nikita, dem jungen Bauernsohne, dem Knechte des kranken Bauern Peter und dessen Weibes Annissja.

Der junge Nikita lebt mit leichtfertiger Lust, er verführt die Mädchen und entledigt sich ihrer, sei es auch mit falschem Jurament. Mit der Frau seines Wirtes und Wohltäters, der schönen, niederträchtigen Annissja, treibt er Ehe-

Digitized by Google

bruch. Anniſſja, um einen jungen Gatten zu gewinnen, und Nikitas Mutter, um den Sohn in den Beſitz des reichen Hofes zu ſetzen, vergiften den kranken Bauer. Wir werden Zeugen der langſamen, ächzenden Todesqualen des Bauern, dem ſeine Frau in jeden Samowartrunk das Gift miſcht und dem ſie auf dem Sterbelager das Geld entreißt. Nikitas Mutter, ein Scheuſal, mit dem verglichen die Giftmiſcherin Locuſta in Hamerlings „Ahasver" eine brave Frau iſt, hat den Plan geſchmiedet. Nikita iſt nicht böſen Herzens. Er erfährt von dem Giftmorde erſt, als er Anniſſjas Gatte geworden. Im Beſitze des Geldes, nimmt er durch ſchweigendes Mitwiſſen die Mitſchuld auf ſich. Immer wüſtere Szenen ſpielen ſich in dem hölliſchen Bauernhauſe ab. Nikita iſt von Abſcheu gegen ſein verbrecheriſches Weib erfüllt, aber wenn er ſich auch mit Brutalität gegen ſie auflehnt, er bleibt ihrem Banne durch die Mitſchuld verfallen; lebt er doch von dem Sündengelde. Er ergibt ſich dem Trunke, verführt die im Hauſe lebende Tochter des ermordeten Bauern, die Stieftochter ſeines Weibes, und lebt mit ihr in offenem Ehebruche. Akulina — ſo heißt das Mädchen — gebiert ein Kind. Es kommt in eben der Nacht zur Welt, in der ein Brautwerber um Akulina anhält und, ruſſiſcher Sitte gemäß, die Verlobung mit einem Zechgelage gefeiert wird. Da erſinnen die verfluchten Weiber, Frau Anniſſja und Nikitas Mutter, das Furchtbarſte: Damit ſich die Verlobung Akulinas nicht zerſchlage, muß das Kind des Nikita und der Akulina ungeſehen aus dem Leben. Der eigene Vater ſoll es töten. Nikitas letzte Kraft ſträubt ſich verzweifelt, aber der verlorene Mann unterliegt auch da. Dieſer Vater ſchaufelt ſeinem lebenden Kinde im Keller das Grab, während die beiden Frauen ihm mit der Laterne leuchten. Mit ihrer beſtialiſchen Gewalt zwingen ſie ihn, ſein wimmerndes Kind zu morden. Er ſchiebt es unter ein Brett, ſetzt ſich darauf und zermalmt es.

Bei der hieſigen Aufführung wurde dieſe namenlos ſcheußliche Szene durch eine im Buche enthaltene Variante erſetzt, die aber kaum minder grauenvoll iſt: In der

Digitized by Google

halbdunklen Stube verfolgen ein kleines Mädchen und der alte Knecht die entsetzlichen Vorgänge im Keller. Die Mörderin Anniſſja holt ein Kreuzchen — „man muß es doch taufen — ſonſt, Gott behüte, wenn es ungetauft ſtürbe!"

Nach dieſer Tat iſt die Kraft Nikitas gebrochen. Wie ein Wahnſinniger taumelt er dahin, immer hört er ſein Kind wimmern, die zarten Knochen knacken. Akulinas Hochzeit wird gefeiert — mit aller ruſſiſchen Bauernſitte, prunkvoll und wüſt. Nikita ſinnt auf Selbſtmord. Da ſagt ihm ſein betrunkener Knecht, ein weiſer Mann, daß alle Not des Menſchen aus der Furcht vor den Menſchen, dieſem Lumpengeſindel, ſtamme. Über Nikita, den gebrochenen Mann, kommt es wie göttliche Eingebung: Wirf ab die Menſchenfurcht, bekenne und kehre zurück zu Gott! Er ruft die Hochzeitsgäſte, als wolle er als Brautvater die junge Frau ſegnen. Da wirft er ſich in den Staub und bekennt vor der „rechtgläubigen Gemeinde" in verzückter und demütiger Bußfertigkeit die furchtbaren Verbrechen. Alle nimmt er auf ſich, auf ſich allein. Sein gottesfürchtiger Vater Akim ruft in Ekſtaſe: „Gott verzeiht dir, mein liebes Kind! Du haſt kein Mitleid mit dir ſelbſt gehabt — du haſt dich nicht geſchont — Gott wird mit dir Mitleid haben!" Gerade ſo wie Doſtojewskis Raskolnikow in dem weltberühmten Romane „Schuld und Sühne" bürdet ſich Nikita ſein Kreuz auf. Dieſe Szene iſt dichteriſch und ſittlich hehr und gewaltig.

Das Nationalkolorit in Tolſtois Schauſpiel und die ſtrenge dramatiſche Entwicklung ſind meiſterhaft. Die tiefe Frömmigkeit des ruſſiſchen Bauernvolkes und ſeine in faſt vorſündflutiger Einfalt gehütete Anſchauungswelt ſind in Nikitas Vater, dem alten Akim, verkörpert. Dieſem Einfältigen leiht der Dichter die Worte für ſein eigenes Wollen. Tolſtois Sozialismus ſpricht mit der Schrift: „Du ſollſt arbeiten im Schweiße deines Angeſichtes", und der alte Akim nennt es Niederträchtigkeit und Verbrechen, daß Kapital Zinſen trägt und Menſchen ſich vom Gelde füttern laſſen.

Digitized by Google

Des Interessanten findet man an vielen Stellen. Aber der Blutgeruch fesselt unsere Sinne und der Brodem der Laster ist erstickend.

Überraschenderweise wurde „Die Macht der Finsternis" vom gut besuchten Hause mit lautem und widerspruchslosem Beifalle aufgenommen. Die Aufführung war gut und sehenswert. Direktor Purschian, dem für das Wagnis der Dank aller literarischen Kreise gebührt, hatte für eine ausgezeichnete Ausstattung in charakteristischen Dekorationen und Trachten gesorgt, Regisseur Mebus das sehr schwierige Werk mit vollem Verständnisse vorbereitet.

Lothar Mehnert setzte seine beste Kraft für den Nikita ein. Er bewältigte ihn glänzend. Wohl kann man sich denken, daß die Inbrunst der Reue noch einen tieferen Herzenston besäße, aber was dem Künstler an Weichheit mangelte, ersetzte er durch den Ausdruck der göttlichen Erleuchtung. Die Rolle erhebt die höchsten Anforderungen und wenige Bühnen mögen einen Darsteller bieten können, der ihr gewachsen ist, wie Mehnert.

Digitized by Google

Anton Tschechow.

„Der Bär."

Groteske in einem Akt. — 18. Mai 1901.

Eine unter Hans Heinz Ewers' Kommando stehende Abteilung von Ernst v. Wolzogens „Überbrettl" brachte mitten unter den Chansons, den Rezitationen und den Plaudereien des Conférenciers auch die kleine juchtene Posse mit. Sie paßte gut. Das Überbrettl wird vom Zenith seiner Mode bald herabgestiegen sein, aber wie es selbst eine charakteristische Frucht der Kultur unserer Gegenwart war, läßt es auch sicher Befruchtung zurück. An die Veredlung des Variétés glaube ich nicht. Es wird immer zu Viele geben, die dort alles andere lieber suchen als Geist. Aber der Versuch wird, unabhängig vom Tingeltangel, der Kunst neues Terrain gewinnen. In einem Gespräche beim „Erzherzog Johann" in Graz schüttete einmal Friedrich Mitterwurzer seinen Zorn über die Kunsttheorien aus. „Unterhaltung," rief er, „ist der Lebensatem aller Kunst! Das Unterhaltungsbedürfnis allmählich zu geistigen und herzlichen Bedürfnissen zu machen, ist die Aufgabe der Kunst." Da könnte freilich gleich wieder die Theorie anknüpfen .... Die allmähliche Veredlung des Unterhaltungstriebes strebt auch das Überbrettl an. Verlorenes Land, verlorenen Geschmack will es retten. Zu den vulgären Instinkten steigt es hinab, sie zu läutern — nicht „moralisch", aber künstlerisch. Diese Tendenz wird sich vererben und der Himmel behüte sie nur vor allen lehrhaften

Digitized by Google

und doktrinären Wucherungen! Nett und heiter das Verständnis auch für das Ernste erschließen, das ist der Gedanke. In den verschiedenen Etagen des Brettls wird er keine dauernden Erfolge erzielen, weil gerade das Publikum der Variétés zum großen Teile für künstlerische Erziehungsversuche überhaupt nicht zu haben ist. Jedoch in anderen Formen und Gestalten wird er auch auf der Bühne Eingang finden. Eine moderne Entwicklung des Singspieles steht mir unter anderem vor Augen, und Otto Julius Bierbaum, der fröhliche König der neuen Anakreontiker, scheint da berufen, in den Lenz zu säen. Die soziale Dramatik, die gewiß niemals mehr unterbunden werden kann, hat die Bühne mit gar zu viel düsterem Nebel erfüllt. Unser Dürsten nach dem heiligen Lachen ist nicht Reaktion, ist nur der Wunsch nach der Ergänzung des Lebensbildes in der Kunst. Mannigfaches kündigt sich an. Die Parodie einer-, die Tragikomödie anderseits gewinnt neue Kräfte. In der Tragikomödie, in welcher Tragik und Komik nicht neben-, sondern ineinander fließen, würde sich das Leben am vollkommensten spiegeln. Hauptmanns „College Crampton", Shaws sarkastische Dramen, Maeterlincks „Das Wunder des heiligen Antonius" sind Tragikomödien, im weiteren Sinne auch Shakespeares „Troilus und Cressida", Ibsens „Volksfeind", Wedekinds und ein Teil von Strindbergs grausamen Schauspielen; auf dem Gebiete des musikalischen Dramas kommt als Beispiel der Gattung Wilhelm Kienzls „Don Quixote" in Betracht.

Des Russen Anton Tschechow Burleske „Der Bär" ist Lustspiel, Posse, Parodie und Tragikomödie. Ein merkwürdiges Ding — und von literarischer Physiognomie. Tschechow ist sonst ein ernster Herr, ein Dichter, der wie Gorki aus den sozialen Tiefen stammt und seinen Unglücksgenossen dient. Daß er auch höchst originellen und national eigenartigen Humor besitzt, weiß man schon von seinen kleinen Erzählungen. Das Überbrettl nimmt programmgemäß moderne Einakter vom heiteren Geschlechte unter seine Pro-

Digitized by Google

duktionen auf. Die Wahl gerade von Tschechows „Bär" läßt erkennen, in welcher Richtung Ferdinand Avenarius' theoretische und Wolzogens praktische Schöpfung einst der Bühne genützt haben wird.

Das Tragikomische des derben Tschechowschen Stücklein ist nicht etwa in der neuen Variation der Widerspänstigen-Bezähmung zu suchen. Was außer dem weiblichen Widerstande, der in irgend einer Form jedem männlichen Siege vorausgeht, hier überwunden wird, das ist es. Und das ist der Tod, die Trauer um einen Toten. Schwarzes Witwenkleid — lichtes Brautkleid. Das Leben siegt! Daß es eine ehrlich trauernde Witwe ist, die vom Leben und von der Liebe wiedergewonnen wird, macht die Burleske schmerzhaft und heiter. Die Außenseite des Stückes ist durchaus heiter, aber die Frage nach dem Edelsten des Menschenherzens, nach der Treue, ernst genug .... Es ist sehr jung, dieses Weib! — Der Mann, der die Witwe im Sturme erobert, ist ein Grobian. Ein ungeschlachter Geselle. Aber ein männlicher Mann. „Außen Bär, innen zart." Wäre sein Äußeres weniger bärenhaft, sein Inneres noch zarter, dann müßte die Komödie nicht mehr just in Rußland spielen. Tschechows Al fresco hat Nationalkolorit.

Digitized by Google

Richard Voß.

„Schuldig."

Drama in vier Aufzügen. — 7. September 1894.

Voß ist der Dichter der Übergangsperiode. Seine Erfolge auf dramatischem Gebiet errang er zur Zeit des traurigsten Epigonentums, zur Zeit der Dürre. Noch regte sich das neue Leben nicht. Damals hob sich der junge Voß von den Schiller-Epigonen und den Machern der konventionellen Salonstücke ebenso ab, als er später hinter den Neuen zurückblieb. In seinen romantischen Jugenddramen „Der Mohr des Zaren" und „Unehrlich Volk" verriet er ein schwärmerisches poetisches Talent und Bühnenblick. Seines Weges sich nicht bewußt, geriet er in die Schule der Dumas und Sardou. Es wuchsen die Zuchthauspelargonien „Alexandra" und „Eva". Der gute Wille zur feineren Problematik geht unter in plumpen Effekten, in Schrei- und Rührszenen. „Alexandra" ist so recht ein Schulbeispiel für diese heute überwundene Art Dramatik. Die betrogene Gauklerstochter, die nach versuchtem Kindesmord eine siebenjährige Haft verbüßt, im Gefängnis durch Lektüre zur feingebildeten, raffinierten Dame gedeiht und dann einen nur im Dunste der Rampenlichter von möglichem Erfolge begleiteten Racheplan an dem Verführer durchführt, um sich endlich tragisch selbst zu besiegen — ist eine Weiblichkeit, die sich ausnimmt wie eine nervöse Komtesse fin de siècle unter oberbayerischen Bauern. Unverdautes Franzosentum! Das Weib ist überschwänglich „tragödienmäßig" und deklamiert krankhaft!

Digitized by Google

Ist es nicht tragisch, daß ein Dichter mit so schönem Talent sich selbst nicht finden konnte? In zwei Schauspielen: „Die neue Zeit" und „Schuldig" näherte sich Voß hoffnungsvoll dem eigenen Wege. In der „Neuen Zeit" — das Stück spielt auf einer kleinen deutschen Insel und hat viel poetische Stimmung — wird der Kampf zwischen Orthodoxie und Rationalismus in einem evangelischen Pastorenhaus mit modernen Gedanken, wenn auch nicht mit modernen künstlerischen Mitteln geführt.

In „Schuldig" hat Voß seinen mit den Franzosen abgeschlossenen Pakt gelöst. Aber etwas Ganzes, Eigenartiges brachte er doch nicht zustande. Stoff und Inhalt des Schauspieles (der Dichter lehnt sich gegen die Unbarmherzigkeit der irrenden Justiz und der Gesellschaft auf) sind modern, die Form ist es ganz und gar nicht, ist die des Rührstückes. Aus dem Schauspiele, mag darin des Lebens harte Wirklichkeit noch so rücksichtslos herangezogen werden, weht die matte deutsche Epigonenromantik. Die Menschen sprechen in dem Stücke sehr schön; zu schön! — Aber das Schauspiel hat dichterische Gedanken und Szenen. Ein unschuldig Verurteilter kommt als seelisch fast abgestorbener Mann aus vieljähriger Kerkerhaft, findet sein Weib in den Armen eines anderen, seine Familie fast verkommen. Der Trieb nach Vergeltung macht den Schuldlosen zum Mörder. Die Katastrophe wirkt erschütternd.

Richard Voß, der im Romane und besonders in der italienischen Novelle Reizvolles geschaffen, ist auf der Bühne, die ihm einst große Erfolge vermittelte, schon recht sehr in den Hintergrund getreten. Eine Betrachtung der neuen Dramatik kann aber an ihm, der charakteristischen Erscheinung des Übergangsstadiums, nicht vorübersehen.

* * *

Der unschuldig Verurteilte in „Schuldig" (Thomas Lehr) ist eine Prachtrolle Dr. Rudolf Tyrolts. Er macht den Scheintoten, die „Nummer" der Zelle, im Wortsinne

Digitized by Google

der Bühnensprache wahrhaft „lebendig". Virtuosenhaft sind die physischen und psychischen Eigenheiten und Gewohnheiten den Gefangenen abgelauscht: der scheue Blick, die unbeholfene Bewegung im längst entwöhnten Verkehr mit Menschen, das Unvermögen, die Stimme, deren Klang der Sträfling so lange nicht gehört hat, in das richtige, gleichmäßige Verhältnis zum Gehör zu bringen. Die Arbeit des Künstlers verliert sich jedoch nicht im Äußerlichen; eine Leidensgestalt wächst aus Einsamkeit und Treue.

Digitized by Google

Frank Wedekind.

„Der Kammersänger."

Drei Szenen. — 6. Februar 1902.

Unter den Strichen der Zensur litt das Pasquill auf das Virtuosen-, Götzen- und Übermenschentum. Der Verfasser ist Schauspieler und hat in jüngster Zeit mit einigen kaltgrausamen Dramen, die nach der Schule Strindberg schmecken, Erfolge erzielt. Eine Art jauchzender Selbstvernichtung erfüllt seinen „Erdgeist", — das für die Dekadenz, die sich selbst verhöhnt, am schärfsten bezeichnende Werk der Literatur. Verachtung des Weibes und Furcht vor dem Weibe — kein Altar mehr, an dem der Dichter betet, — Nihilismus.

Von dem Geiste Wedekinds schenkt der Einakter „Der Kammersänger" nur eine kleine Probe. Auffallenderweise nimmt der Dichter hier hauptsächlich den Mann aufs Korn, allerdings den Mann, in dem das Feminine besonders überwiegt: den eitlen Histrionen. Auch macht er sich schmerzhaft lustig über die sogenannte „Kunstbegeisterung" jener Vielen, die in den Gestalten des Dichters den Schauspieler oder die Schauspielerin begehren — („verehren", lautet der Backfischausdruck). Gabriele d'Annunzio gibt in seinem Duse-Roman „Feuer" eine Erklärung für die besondere sexuelle Macht der Bühnenkünstler, die ungefähr lautet: Alle sehen Dich im Glanz erhöhter Schönheit, und, weil allen entrückt, bist Du allen begehrenswert; das erhöht unendlich Deinen Wert in den Augen dessen, der Dich besitzen darf. — Auch Hermann Bahr schreibt im „Dialog vom Tragischen" Lesenswertes über diesen Reiz. Wedekind nimmt sich als Götzen einen jungen Tenor. Was er mit ihm treibt, vielmehr: was er die Weiber mit ihm treiben läßt, ist schamlos. Hinter der Fenstergardine und hinter dem Ofenschirm seines Zimmers stecken sie, verheiratete

Digitized by Google

Frauchen oder 16jährige Fräulein, und dann bieten sie sich ihm an, dem „Tannhäuser", dem „Tristan" ....! Scheint dies auch kraß, ist es doch nicht übertrieben. Ein berühmter Schauspieler hat mir einmal — der Ort, wo es geschah, tut nichts zur Sache — einen Brief gezeigt. Er stammte von einem wohlerzogenen jungen Mädchen aus bester Familie, das wenige Tage später vor den Traualtar treten sollte, und den Künstler beschwor, vorher ihre Liebe zu pflücken ...

Wedekind hat also nicht übertrieben. In drei Szenen führt er uns den abscheulichen, die Wirkung der Kunst verzerrenden Fetisch- und Fleischkult vor: in einer sehr launigen zwischen dem Sänger und einem jungen Mädchen; in einer tragi-komischen mit einem Greise, den am Rande des Grabes noch die fiebernde Hoffnung auf eine schreckliche Oper, die er in jungen Jahren geschrieben, nicht aus den Krallen läßt, und dessen Idealismus von dem Glückspotz gedemütigt wird; und endlich in einer tragischen mit einer Frau, die der skrupellose Herrgott der Bretter ihrem Manne und ihren Kindern entfremdet hat, und die der Künstler in dem Augenblicke, da sie alles, alles verloren hat, verläßt. Zynisch sagt er, er gäbe sie den Ihren zurück! Sie aber erschießt sich nach dem letzten Kusse. Der Satiriker schneidet also seine Fratze sowohl den Verehrern, als dem Verehrten ins Gesicht. Offenbar wollte er sagen: Der Mensch wird das, was die Menschen aus ihm machen. Deshalb zeigt er uns zuerst die Entartung der Bettler und dann mit einer (übrigens höchst unrealistischen, unmöglichen) Pointe die egoistische Verkommenheit des Bettlerkönigs. Denn als sich die Frau vor den Augen des Tenors erschossen hat, was tut der Kammersänger Gerardo? Er ruft sofort nach einem Wachmann, der ihn verhaften müsse, damit er einen Rechtsgrund habe, seine Theatervorstellung zu versäumen, und er nicht eines Kontraktbruches wegen zu Schaden komme! Die Pointe des witzreichen, traurigen Stückes ist gesucht widerwärtig.

Digitized by Google

Adolf Wilbrandt.

„Der Meister von Palmyra."

Dramatische Dichtung. — 6. September 1902.

Eine wunderbare Harfe tönt. Der Tod greift in die Saiten. Der Tod als Musaget ... Die ihr vor dem Tode bangt, an Gräbern klagt, nehmt hier den Trost beruhigender Erkenntnis aus dem Liede des Dichters! Das Leben ohne Ende, ohne Schlaf des Todes, ist Reue ohne Ende. Zu dem Manne, dem der vermessene Wunsch erfüllt ward, ungealtert über die Gräber der Geschlechter zu wandern, spricht, da er einsam und müde um Befreiung von dem Segensfluche fleht, Pausanias, der Tod:

„Rufst du mich nun? Wie hast du mich geschmäht,
Den „Höllengeist", den „Unhold". Kennst du mich
Nun besser? Gar so unhold bin ich nicht.
Ich bin der Tröster auch, der Sorgenlöser,
Der müde Häupter auf das Kissen legt
Und Schmerzen heilt, die anderm Schlaf nicht weichen."

Die ältesten Probleme ruhen in Wilbrandts Dichtung. Sie „ruhen" dort nicht, sie gestalten. Die Gewalt der Überzeugung, die die gelehrte Philosophie nur auf ihre Jünger ausübt, strömt aus der Weisheit, die über allem Wissen steht: aus dem Gefühle des Herzens. Dort, wo die dunkle Pforte schließt, endigt die Bahn des ehrlichen Forschers. Der Dichter, sei er nun ein Glaubensstifter oder ein Meister des Liedes, dringt weiter. Er glaubt und weiß im Traume. So haben Buddha und Platon den Widerstreit von Lebensbejahung und Lebensverneinung zu lösen

Digitized by Google

gesucht und den Traum geträumt, dem der Dichter Gestalt gab: Das Leben des Individuums erlischt, sein Sterbenmüssen ist die Gnade des Sterben-dürfens, denn das ersehnte Gut eines ewigen Seins würde zum Fluche des Menschen, der seine Zeiten, seine Taten, alle seine Lieben überlebte:

„Nur der kann leben, der in andern lebt,
An andern wächst, mit andern sich erneut."

Die Seele der jungen christlichen Märtyrerin Zoë begleitet den Meister von Palmyra, Apelles-Ahasver, in stets erneuten körperlichen Formen, unbewußt den Unbewußten, durch das lange, lange Leben: als römische Circe Phoebe, sein Licht- und Musenkind; als seines glücklichen Sommers geliebtes Weib Persida, das Opfer christlichen Fanatismus; als sein holder Enkel Nymphas, sein letztes Glück; und in verklärtester Wesenheit als Zenobia, die Gütige, die, geläutert von aller Selbstsucht, nur in Mitleid lebt. Ein geheimnisvoller verwandter Zug, der geisterhafte Blick, gemahnt den Geprüften an jeder dieser neuen Gestalten der Verluste, und als er, dem Leben unterliegend, nur mehr nach Vergessenheit schmachtet und ihm die gütige Zenobia, wie einst sein treuloses Musenkind, die „Stirne kühlt, die so von Leben glühte", verleiht der Dichter mit kühnster Freiheit der Phantasie beiden — dem Träger des erschlagenen, nicht begrabenen Lebens und der aus dem Tode immer aufs neue Wiedergeborenen — die Erkenntnis ihres Daseins und ihrer Beziehung zu einander:

„Es springt des Lebens Geist von Form zu Form;
Eng ist des Menschen Ich, nur eine kann es
Von tausend Formen fassen und entfalten,
Nur eine Straße geh'n; drum tracht' es nicht
Ins lebenwimmelnde Meer der Ewigkeit,
Das Gott nur ausfüllt! Sollt' es dauern, müßt' es
Im Wechsel blüh'n, wie du! von Form zu Form
Das enge Ich erweiternd, füllend, läuternd,
Bis sich's in reinem Licht verklärt. So könnten wir
Vielleicht, allmählich, Gott entgegenreifen.
Ein holder Traum! Doch nicht für mich."

Digitized by Google

Ein holder „Traum" nur! Die Wilbrandts „Meister von Palmyra", um einer bequemen Terminologie willen, das Glaubensbekenntnis der Seelenwanderung nannten, übersahen wohl, wie ausdrücklich hier die Metamorphose der Zoë nur als Vergleich herangezogen, die Möglichkeit einer aus Gräbern wieder erstehenden Persönlichkeit „ein holder Traum" genannt wird; sie übersahen auch, daß im Vorspiele der Dichtung der „Herr des Lebens" ausdrücklich an Zoë ein Wunder übt:

„Dich, im Namen des Allmächt'gen,
Ruf' ich auf zu hohen Wundern,
Werkzeug du des ewigen Willens:
Wiederkehren wirst du! nicht
So, doch anders; Abbild des
Ewig neu geformten Lebens."

Also nicht das Gesetz, sondern eine Ausnahme: das Wunder, und ein Abbild nur —! Die Seelenwanderung Zoës ist kein selbständiges philosophisches Problem der Dichtung, vielmehr ihr dramatisches Element, ein Werkzeug, das der Dichter brauchte, um dem viel allgemeineren Gedanken Kraft zu geben, daß das Leben des einzelnen nicht zwecklos ist, weil es im allgemeinen weiterlebt, und daher der Tod nicht schrecklich. Mehr auch nicht als der Glaube an die sich stets wieder verjüngende Menschheit klingt aus dem wunderbaren Adonisliede, das Pausanias und die Totgeweihten singen und das mit seinen beseeligenden Tönen (Musik von Kosler) die Dichtung ganz durchzieht:

Also will's der ewige Zeus: Du mußt nun
Niedersteigen unter die blühende Erde,
Mußt die dunkle Persephoneia küssen,
Schöner Adonis!
Wenn im Lenz dann wieder die Quellen rauschen,
Aufwärts steigen wirst du, beweinter Jüngling,
Küssest froh die goldene Aphrodite,
Schöner Adonis!

Der tiefe Trost des Dichters ist die Wahrheit, daß Lebens- und Todessehnsucht sich ablösen und ergänzen. Apelles, der dem Tode zu trotzen die physische Gewalt er-

Digitized by Google

hielt, ruft ihn: „Ich will hinab!" Und auf des Sorgenlösers Worte:

„Und wer verbürgte dir, daß ich der letzte
Von allen Schlummern bin? daß diese Hand
Nicht langsam, leise — oder knarrend auch —
Die Tür nur öffnet, die ins Freie führt?
Ins andre? Ins — — Wer weiß es?" — —

hat der Müde nur die Antwort:

„Wie auch immer.
Sei, wer du sei'st! Dich will ich! Dich, den Tod!"

Nicht in der Ekstase, nicht unter dem Drucke eines augenblicklichen Ereignisses gelangt der, der das Dasein so überkräftig bejahte, am Ende zum Todeswunsche: nur im normalen Entwicklungsgange seiner menschlichen Natur. Das Leben des Apelles hatte auch viel Licht des Glückes, und die Dichtung ist keine pessimistische Herabsetzung der irdischen Werte. Mit Recht verwahrte sich ihr Schöpfer gegen diese Insinuation. Er sagt uns: Schlaf und Tod sind Brüder, der Mensch, der glücklichste auch, bedarf des Schlafes und des Todes. Aus dieser Schlichtung unseres Widerstandes gegen die Natur empfangen wir den Segen der Versöhnung. Ein Versöhnter, stirbt der Meister von Palmyra:

„Wohl denn. O Mutter Erde! fahre wohl!
Du warst mir hold — ich liebte dich so sehr —
Blüh' nun den andern! All ihr Lebenden,
O seid gesegnet! blüht im Sonnenlicht!
Apelles geht zur Ruh'."

Das ist nicht der pessimistische Wille, unser individuell beschränktes Dasein überhaupt zu verneinen, das ist weise, beruhigende Harmonie zwischen Leben und Tod. Die Ihr vor dem Tode bangt, an Gräbern klagt, erschließt Euch dem Liede des Dichters!

* * *

Die erste Aufführung des Gedichtes im Jahre 1896 hatte Glanz und Weihe. Richard Wirth gab den Apelles, Annie Trenner die Seelenwandlerin.

Digitized by Google

Ernst von Wildenbruch.

„Die Quitzows."

Schauspiel in vier Akten. — 2. Dezember 1899.

Die erste Aufführung der „Quitzows" in Österreich! Das ist ein Ereignis, nicht bloß ein künstlerisches. Dafür zeugte der leidenschaftliche Herzschlag der Aufnahme, die das Werk hier fand. An dieser Stelle soll nur der Kunst gedacht werden. Die Unterscheidung zwischen der Kunst und dem, was ihr dient — oder richtiger bei Wildenbruch: dem sie dient, ist freilich Pflicht der Kritik, die gute Gesinnung nicht schon für gute Dichtung halten darf. Doch weshalb sollte das nationale Hochgefühl nicht seinen Dichter finden?

Wildenbruch stellt eine Ergänzung des literarischen Zeitgeistes dar. Das gilt gerade von seinen im alten Stile geschriebenen Tragödien und nicht von seinen Gesellschaftsstücken und seinem vielgegebenen „modernen" Schauspiele „Die Haubenlerche". Wildenbruch gelang es noch einmal, die Panzerschiffe gegenwartsvergessener Jambendramen durch die Hochflut der sozialen, der problematischen und der nervösen Literatur mit Volldampf zu steuern. Man wäre ein unehrlicher Chronist, wenn man neben dem Siegeszuge, der ungefähr von Ibsens „Wildente" bis zu Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" führte, der Erfolge vergäße, die Wildenbruchs „Harold", „Karolinger" und später die in Berlin allein schon vielhundertmale gegebenen Schauspiele „Die Quitzows", „Der neue Herr", „König Heinrich" errangen. Das, was Gott im Paradiese tat: das Menschenschaffen, das Tiefste und Höchste der dichterischen Kraft, hat Wildenbruch nur selten erreicht; sein Dietrich Quitzow, sein Köhne Finke,

Digitized by Google

sein Ale Schmalenbach, sein Papst Gregor, sein Generalfeldoberst sind Menschen. Doch hat der Dichter lyrische Eigenart, hohen Schwung, erschütternden Zorn. Wer, selbst noch jung, die schöne, junge Glut des Dichters in sich aufgenommen hat, bleibt ihm auch in späteren Jahren dankbar. In einem früheren Zeitalter wäre Wildenbruchs Bedeutung wahrscheinlich geringer. Heute ist der späte Schiller-Epigone ein einzelner.

Den Grazer Theaterfreunden ist Wildenbruch nahezu fremd. Denn sein einziges hier heimisch gewordenes Schauspiel „Die Haubenlerche", das im ehrgeizigen Wettkampfe um Sudermanns Erfolge entstand, liegt als Hinterhauskleinbild von der Bahn des Dichters seitab. Dann wurde einmal sonderbarerweise gerade das mißlungenste Stück Wildenbruchs, sein „Meister Balzer", aufgeführt; ältere Versuche mit „Harold" und den „Karolingern" verfehlten infolge übler Vorbereitung und Darstellung die Wirkung.*) Die „Quitzows" waren bisher den Bühnen des dem Deutschen Reiche verbündeten österreichischen Staates verboten gewesen ...

Nicht das tragische Schicksal eines Hohenzollern gibt den Stoff für das „Quitzow"-Drama. Der Hohenzoller in diesem Schauspiele ist der arme Burggraf von Nürnberg, den Kaiser Sigismund im Jahre 1411 mit der Mark Brandenburg belehnt hat. Die ziemlich unklaren Umrisse seines geschichtlichen Bildes hat der Dichter nicht allzusehr ausgeprägt. Ähnlich wie in Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende" Rudolf von Habsburg, so ist Markgraf Friedrich I. der edle, schlichte Träger seiner Pflicht, seiner Sendung. Vor unserem geistigen Auge freilich liegt der Weg zum deutschen Kaisertum, den das Geschlecht der Hohenzollern wandelte. Doch wäre es sogar geschmackvoller gewesen, wenn der Dichter der Versuchung widerstanden hätte, den sterbenden Quitzow das Kommende ahnen zu lassen. Der

*) Den „Quitzows" folgte im Jahre 1901 eine sehr wirkungsvolle Aufführung des „Menoniten".

Digitized by Google

Dichter ist kein Seher, wenn er rückschauend prophezeit. Wildenbruch kann nicht mit dem 1836 gestorbenen Grabbe wetteifern, der in „Napoleon" und in „Friedrich Barbarossa" das heute Tatsache Gewordene voraussagte.

Die Aufgabe des Burggrafen Friedrich und ihre glückliche Lösung sind bedeutend genug. Wie es vier Jahrhunderte und ein halbes später Urbarmacher des Deutschen Reiches wurde, so brachte das Geschlecht der Hohenzollern in düsteren verworrenen Zeiten mit dem Kriegsschwerte den Frieden in das ausgebeutete Land Brandenburg, brach den Trotz der eigensüchtigen Feudalherren und schlug das Faustrecht durch das Gesetz. Dieser für Ordnung und Sitte geführte Kampf ist das „Quitzow"-Drama und der Name Hohenzollern nur die neue Losung beim Zusammenbruche einer alten Zeit. Der trotzigste und mächtigste des „schloßgesessenen Adels" im Havellande, Dietrich v. Quitzow, ist, wie der um ein Jahrhundert jüngere Götz v. Berlichingen, ein „letzter Raubritter". Goethe hat seinen Götz als Freiheitshelden idealisiert, der Wildenbruchsche Dietrich ist die rohe Mannesgewalt und -Herrlichkeit. Der dramatische und der geschichtliche Konflikt sind übrigens in diesem Schauspiele insoferne zweierlei, als zwar Hohenzollern die Verkörperung der neuen Zeit ist, der Dietrich v Quitzow unterliegt, jedoch das Drama dem Dietrich einen anderen Kämpfer und Überwinder gegenüberstellt: seinen jüngeren Bruder Konrad, dessen Jünglingsseele für den neuen Glauben an Volk und Vaterland glüht und blutet.

Dietrich spricht: „Mein Vaterland bin ich" und: „Quitzow darf, was er will" — „Gesetz für den Knecht" — „Was schiert mich Brandenburg" — „Mein Volk, das törichte Gerede!" — Und als es später klar wird zwischen den feindlichen Brüdern, gibt Dietrich völlig seine ehrliche Meinung:

„Dietrich der Quitzow will ich sein und frei!
Nein, nichts als das! Du Tor, du Knabe, nichts!
Denn das ist eine Welt! Das ist der Adel
Der Mannes-Freiheit in der Mannes-Kraft!

Digitized by Google

Die Freiheit, die in meiner Seele atmet,
Hat eine Lunge, die den Himmel braucht,
Den ganzen, unermeſſ'nen! All die Worte:
Pflicht, Volk und Vaterland ſind dumpfe Kammern,
Die Ihr ins weite Land der Freiheit bautet;
Ich aber breche Euch die Türen ein;
In Euren Kammern hab' ich keinen Atem;
Ich will davon nicht wiſſen, fort damit!"

Konrad, der Bruder, ſagt zu ſeiner Braut, dem ſchmerzgebeugten Bürgersmädchen Agnes:

„Du zitternde Geſtalt, du bleiches Antlitz,
Augen, vom herben Kummer wund geküßt,
Jungfrau, ſo ſchließ' ich dich in meine Arme —
Und ſo in dir umarm' ich Brandenburg!"

Vielleicht eilt dieſer Patriotismus dem Beginne des 15. Jahrhunderts voraus; doch der Gegenſatz zwiſchen dem Menſchen, der ſein Ich nur für ſich lebt, und dem, der es für die Mitwelt lebt, iſt ewig.

Die Berliner verbinden ſich mit Dietrich von Quitzow gegen den neuen Lehensherrn der Mark, den Nürnberger Burggrafen.

Es iſt Frühmorgen am Havelſtrande. Im Hintergrunde ragen die Türme der Stadt Brandenburg. Friedrich von Hohenzollern grüßt ſein Land im Gebete:

„Und ſieh', du nahſt, von Tau-beſchwerter Wimper
Abſchüttelnd Nacht und Dunkel, heil'ges Licht.
Dich grüß' ich, erſter Tag auf märk'ſcher Flur.
Dich ſchick' ich vor mir her als meinen Boten
In jede Hütte und in jedes Herz;
Dein Gang ſei Freude, Troſt ſei dein Geſchenk,
Verheißung dein Panier und Hohenzollern
Der Morgengruß, der Brandenburg erweckt."

Dietrich, der die Huldigung verſagt, wird geächtet, ſeine Burg Frieſack belagert.

In den letzten Szenen häuft ſich allzuſehr das Gräßliche. Mord, Selbſtmord, Feuerbrand und ein fleiſchloſes Gerippe, das wie der alte Moor lebendig dem Grabe entſteigt, finden in kurzen Augenblicken Raum. Es iſt der

Digitized by Google

Fehler der meisten Wildenbruchschen Trauerspiele, daß sie, wie ein boshafter Kritiker sagte, am Ende „in die wilden Brüche gehen". Würde die wogende Leidenschaft mehr durch Ruhepunkte in der Entwicklung gehemmt sein, so brauchte sie sich zum Schlusse nicht überstürzen. Auf das Äußerste folgt aber bei Wildenbruch immer noch ein Alleräußerstes, und dadurch entsteht eine Übersättigung des Gefühles, eine Betäubung des Gehöres.

In die belagerte Burg kommt verkleidet auf ziemlich rätselhafte Weise die Polin Barbara, Dietrichs Kebsweib. Sie will den Starken, der nur vor diesem Weibe willenlos wird, an die Spitze des Polenheeres entführen. Konrad stellt sich ihnen zum letzten brüderlichen Kampfe entgegen und wehrt den Ausgang. Er erklärt sich selbst zum Erben der Quitzows und ruft zu Dietrich:

„Ich entsetze dich
Des Brudernamens, ich entsetze dich
Des Namens unf'rer Ahnen, ich entsetze dich
Des Brandenburgischen, des deutschen Namens,
Den du entehrt, da du ein Slave wardst!"

Konrad erschlägt seinen Bruder; darauf läßt er sich von seinem alten Waffenträger selbst töten. Die Burg brennt, Hohenzollern dringt ein und der sterbende Jüngling, der ein schuldiges Geschlecht und eine düstere Zeit beschließt, huldigt der neuen Sonne.

An Mark und Kraft hat Wildenbruch die „Quitzows" in keinem Werke übertroffen. Freilich treten auch in dieser Dichtung die Personen, wohl den voll gereiften Dietrich, aber nicht den Schillerschen Jüngling Konrad ausgenommen, in das schemenhafte Zwielicht ihrer poetischen Worte. Doch Kühne Finke, der Schmiedgeselle, hat frisches Leben. Das kühne Unternehmen, der Versprache seiner geschichtlichen Personen nicht nur die Prosa, sondern sogar die unverfälschte Mundart des Volkes an die Seite zu geben, ist geglückt. Der trockene Volkshumor besitzt kein besseres Instrument als das wesentlich von ihm geschaffene moderne Berliner Idiom.

Digitized by Google

Digitized by Google

Anhang.

Die japanische Schauspielerin Sada Yacco.

19. Februar 1902.

I.

Es würde uns Westländern wenig nützen, Sada Yacco, ihre Spieler und ihre Dramen mit den Augen und Ohren des Japaners verstehen zu wollen. Von den Sitten und Lebensanschauungen des fremden Volkes kann man sich allerdings soviel Kenntnis aneignen, daß man vor einer Kultur, die viel älter ist als unsere und die in neuer Zeit verjüngt in die Schranken des Wettbewerbes tritt, wenigstens einen vernünftigen Respekt bewahrt und sich nicht wie die Snobs über Vorgänge lustig macht, die man nicht begreift. Kein höflicher Japaner würde über eine Szene im europäischen Drama lachen, in der ein ernster Mann mit einem Kratzfuße der Dame des Salons die Hand küßt, oder über einen Sterbenden, der, wie er mit Gesang oder Deklamation dartut, verlöschend eine intensivere Gehirntätigkeit entwickelt als bei gesunden Kräften. Das primitive japanische Schauspiel hat es nämlich der Natur abgelauscht, daß die Menschen wortlos sterben, daß der Tod hauptsächlich ein körperliches Ereignis ist. Und was unseren galanten Handkuß als Beispiel betrifft, so ist er, unbefangen beurteilt, kaum so ernsthaft, wie etwa der Fetisch-Kult, den der Japaner mit seinem Schwerte treibt. Die Waffe ist ihm so heilig, daß der Diener sie mit unbedeckter Hand

Digitized by Google

nicht berühren darf. Welche Schmach also für den Samurai, der (im Drama „Die Geisha“) von seinem Nebenbuhler am Schwerte gezerrt und gezogen wird!

Was nun das Wissen nicht vermitteln kann, ist das herzliche Verständnis für das Kunstprinzip im autochthonen japanischen Drama. Der Japaner fordert das unbedingte Aufgeben und Aufgehen der Persönlichkeit im Kunstwerke, er erblickt die Vollkommenheit nur in der Schule und Überlieferung, also im Streng-Typischen der dramatischen Darstellung, und verwirft das Recht der Individualität des Schauspielers absolut. Ihm würde also der Ruhm einer persönlichen Kunst der Sada Yacco nur als schlimmster Vorwurf und Tadel klingen. Wie den starren Buchstaben des Gesetzes, wie eine von keinem frevelhaften Neuerer anzutastende heilige Lehre hütet man in Japan die unveränderliche Form des nationalen Schauspieles. Daraus erklärt sich, daß das japanische Drama sich zwar seine Eigenart erhalten hat, aber in einem gewissen Stadium der Kindlichkeit stehen geblieben ist — im Gegensatze zu der hochentwickelten Malerei der Japaner. Das japanische Drama ist nationales Volksdrama in dem Sinne, daß es nicht nur Sitten und Gebräuche der Japaner sammelt, sondern überdies, was es von der Nationaldichtung anderer Völker unterscheidet, keine individuell gearteten Personen, keine Ausnahmsnaturen kennt, vielmehr, unbeirrt von Zeit und Raum, nur die Typen ganzer Gattungen von Menschen, Gefühlen und Begebenheiten. Die hier uns vorgeführten japanischen Dramen spielen in vergangenen Jahrhunderten. Bei japanischen Schauspielen ist es zumeist ganz gleichgiltig, in welchem Jahrhundert ihre Handlung vor sich geht und wann sie geschrieben wurden. Diese Zeitlosigkeit hat Größe! In unwandelbarer Naivetät wechseln im japanischen Schauspiele wilde, blutige Kämpfe, bitterer Seelentod mit Burlesken, die uns im Gebiete der Athletik und Akrobatik zu liegen scheinen. Aber diese rudimentäre Kunst hat alles Rohe abgestreift. Es ist ein stiller, vornehmer Stil der Darstellung, durch den selbst das Brutale der Kampf-,

Digitized by Google

Rauf- und Ulkszenen anmutig und natürlich wird. Die uralte Kunst bezeugt eben, daß die Kultur der Japaner, die im Drama seit Jahrhunderten stille steht, schon vor langen, langen Zeiten edel und fein war. Nicht einmal die Räuber und Mörder brüllen, und wenn die Menschen das Äußerste, das sie am tiefsten bewegt und erregt, zu sagen hätten, dann verstummen sie ganz. Dann ist aller dramatischer Ausdruck ihrem beweglichen Körper, ihrem Mienenspiele anvertraut. So endet die Macht der Dichtung an der Grenze jener Kunst, der der japanische Geist am innigsten vertraut ist: der Malerei. Auch die Musik dient fast nur melodramatisch der Pantomime, wofern man die eigentümlichen Töne gezupfter Saiten, die wie ferne, wehmütige Unkenklage die ernsten Szenen begleiten, oder den unheimlichen dumpfen Laut, der die Stimmung vor der Katastrophe erhöht, Musik nennen darf.

Bei solcher strenger Abgeschlossenheit des Wesens ihrer dramatischen Kunst ist es verständlich, daß die Japaner keine Schauspielkunst anerkennen und dulden, die aus eigener Kraft das Nationaldrama reformieren oder revolutionieren könnte. Ich kann nun allerdings, da die Vergleiche fehlen, nicht behaupten, daß Sada Yacco den Mechanismus des japanischen Schauspieles verändert habe, aber aus innerstem Empfinden schöpfe ich die Überzeugung: das ist Persönlichkeit, starke Persönlichkeit! Eine derart gleichmachende Schulung, die jedem Darsteller die Gabe verliehe, uns die höchsten Wonnen und Offenbarungen mit den kleinsten und subtilsten Mitteln zu spenden, gibt es nicht — und auch in Japan nur in der Theorie. Übrigens beweist ja schon der Abstand der Künstlerin von ihrer Truppe, auch von ihrem Gatten, dem tüchtigen Schauspieler Kawakami, daß sie eine Aristokratin im Reiche des künstlerischen Kommunismus ist. Vielleicht ist es auch wirklich wahr, daß sich deshalb Sada Yacco in ihrer Heimat, wo es übrigens noch nicht viele weibliche Schauspieler gibt, keines besonderen künstlerischen Rufes erfreut. Das kann unser Entzücken nicht schmälern. Auch der Umstand ist für Wert und Urteil belanglos, daß

Digitized by Google

die Grazer Theaterzettelreklame Sada Yacco und ihren Schauspielern den Titel kaiserlicher Hofschauspieler in Tokio verlieh, obwohl bis zum heutigen Tage Hoftheater und Hofschauspieler in Japan gar nicht existieren. Herr Kawakami war, wie ein in Graz lebender Japaner mir freundlichst erzählte, bis vor ungefähr zwei Jahren politischer Agitator und ist erst seit kurzem Schauspieler.

II.

Sada Yacco! Wer sie gesehen, dem klingt der Name, wie uns ein Blütenzweig duftet, wie der weiche Farbenschmelz gebrannter Majolika das Auge labt. Daneben aber erhebt sich in der Erinnerung ein Bild der tragischen Verzweiflung und Wut, wie so furchtbar und erschütternd uns menschliche Züge vielleicht noch niemals erschienen sind. Und das hat die Energie des Willens aus diesem sanften, lieblichen Antlitze gemacht! Ja, Sada Yacco ist schön. Die Schönheitsbegriffe bei den Mongolen sind grundverschieden von denen der weißen Rasse. Uns dünken sie im allgemeinen häßlich, diese kleinen Menschen mit den breiten Gesichtern, starken Backenknochen, geschlitzten Augen. Sada Yaccos Erscheinung hat alle Rasseeigentümlichkeiten ihrer Gefährten, aber an ihr erfahren wir, daß auch die alte Wahrheit vom „relativen Schönheitsbegriffe“ nicht unerschütterlich ist. Ein menschliches Antlitz von solcher Harmonie und Vollkommenheit der Art ist schön, wenn auch seine Längen- und Breitenverhältnisse unseren Normen widersprechen, ein wohlproportionierter Körper von so zierlicher Geschmeidigkeit ist schön, wenn er auch nur die Länge einer halbwüchsigen Europäerin hat. Das aber ist entscheidend, daß die Züge der Sada Yacco der Spiegel ihres Geistes sind und daß die Anmut ihrer Seele über sie gebreitet ist. Sehen wir die Hand an. Sie ist knochig und hat nicht die Schlankheit, die wir als vornehm schätzen. Aber wie zart erscheint uns das Gebilde, sobald es zu „sprechen“ beginnt. Es ist hier nicht jene

Digitized by Google

heftige, eindringliche Beweglichkeit, die den Gliedmaßen des Italieners die starke Ausdrucksfähigkeit gibt. Wie das Wort von den Lippen der Sada Yacco gehaucht, geflüstert oder gezirpt wird, so sind es auch ganz leise Bewegungen der Hand oder eines vorgestreckten Fingers, die den feinsten Empfindungen zum Dolmetscher werden. Ich erinnere beispielsweise an die Szene im ersten Akte der „Geisha", da sich Sada Yacco zärtlich, angstvoll und listig zum Ohre des Geliebten beugt, um ihm zu raten, auf welche Weise er der Wut des andrängenden Nebenbuhlers entrinne. Wie da sich ihre Gestalt um den Mann ringt und schmiegt und wie klar die Bewegungen ihrer Hand ihm deuten!

Das ovale Gesicht der japanischen Künstlerin hat einen Ausdruck, der aus Lieblichkeit und Hoheit gemischt ist. Es leiht ihrer in der Sparsamkeit die Meisterschaft bewährenden Mimik ein wunderbares Instrument. Die geschlitzten Augen, die so munter leuchten, so sinnig fragen, so bescheiden-innig weinen können, welch ein furioser, großartiger Dämon macht sie in der Ekstase der Wut, als Geisha die Rivalin und sich selbst tötet, so furchtbar und unerbittlich?! Wie die rosigen Züge die Farbe ändern! Ist das noch derselbe Rosenknospenmund, dessen Lippen sich nun starr und bleich aufeinander pressen — das harmlos-anmutig aufgebundene und geschmückte Haar, das jetzt als mächtige schwarze Mähne um die trunkene Rachegöttin flattert?! Und ihre Stimme, diese süße Stimme, ist im Affekte — stumm geworden. Stumm mordet, stumm bereut, stumm stirbt die Geisha, als sollte das Bild der Schönheit nicht durch die Wildheit des Wortes zerstört werden, denn auch die Zuckungen des sterbenden Leibes haben Rhythmus und Harmonie. Wer Sada Yacco sterben gesehen, vergißt es nicht. In „Geisha" stirbt sie den lodernden Tod der Leidenschaft, in „Kesa" den sanften Opfertod der Treue.

Der Eindruck, den Sada Yacco auf Franzosen und Deutsche machte, war überall gleich mächtig. Nur einige wenige Literaten hatten kein aufnahmsfähiges Organ für die halb verschleierte Schönheit dieser Kunst. Sie mußten

Digitized by Google

ungerecht werden, weil sie die Sada Yacco zum europäischen Drama und zur europäischen Schauspielerei in Relation stellten. Für solchen Vergleich fehlt fast jedes tertium comparationis; deshalb war auch der Ausdruck „japanische Duse" — den der Sada Yacco, nebenbei bemerkt, Mounet-Sully in Paris beilegte — übel gewählt. Nicht die Duse, nicht die Sorma, aber — die Sada Yacco! Ein wunderbarer Blütenzweig aus dem fernsten Morgenlande.

Über die japanischen Schauspieler, die die Künstlerin begleiten, genügen fast die gemachten Andeutungen. Ob sie auf der Höhe ihres primitiven Nationalschauspieles stehen, kann ich nicht beurteilen, aber jedenfalls sind sie nur als Typen ihrer Art beachtenswert. Sie haben merkwürdig klanglose Stimmen, ein „Held", der Tiraden wettert, wäre aus ihren Reihen nicht zu stellen. Die Mimik, die Pantomime ist auch ihre Stärke, und die Gabe des lebendigen Ausdruckes durch Gesicht und Körper ist hervorragend dem Gatten der Sada Yacco, Kawakami, eigen, wie er in der Mord-, Reue- und Selbstmordszene des Schauspieles „Kesa" zeigte. So naiv diese Schauspielerei auch ist, kann von deren Urkraft doch auch unsere abendländische Schauspielkunst manches lernen, und es wäre unklug, der „Akrobaten und Gymnastiker" aus Japan zu spotten. Die körperliche Kraft und Kunstfertigkeit, die in den Ringkämpfen und in den wilden, mit funkensprühenden Schwertern geführten Zweikämpfen einen Verismus sondergleichen erreicht, ist nicht etwa eine Entartung der japanischen Darstellungsweise, vielmehr, wie jeder Zuschauer empfindet, der organische Bestandteil einer Kunst, die instinktiv alles Seelische, Lust, Schmerz und Zorn, nicht in gedankenreichen Worten, sondern durch die Reflexbewegungen des Körpers allein äußert. Es ist das kaleidoskopische Prinzip des japanischen Dramas. Von einem Rückgange zu solcher Einseitigkeit ist unsere dramatische Kunst für immer geschützt. Das sollte aber die europäischen Schauspieler nicht hindern, der einseitig hoch entwickelten pantomimischen Fähigkeit der Japaner

Digitized by Google

so viele Vorzüge abzugewinnen, als eben für unseren Stil taugen. Speidel hat einmal anläßlich eines Bonnschen Gastspieles ein ganzes Feuilleton darüber geschrieben, daß unsere Schauspieler ihre Fußgelenke und Zehen nicht zu bewegen verstehen. Das war paradox und bizarr, aber es stak doch ein beherzigenswerter Gedanke dahinter. —

Von der Künstlerin im Dienste des Dichterisch-Malerischen kann nicht geschieden sein, ohne des stimmungsvollen Reizes der japanischen Theaterdekorationen und der erlesenen Pracht der Kostüme gedacht zu haben. Mit wenigen Worten kennzeichnet sie Ernst Schur in dem Buche „Von dem Sinn und der Schönheit der japanischen Kunst“: „Da ist nichts, was nicht die Hand des Künstlers verschönt, bearbeitet, zweckentsprechend gestaltet hätte. Da sind die seidenen, gestickten Gewänder mit ihren prachtvollen, in allen Nuancen leuchtenden Farben der Trauer, des Frohsinnes, des Übermutes, der unaufgeklärten Geheimnisse, denen noch alles offen steht, und der träumenden Schwermut. Da sind die verzierten Kämme, die die Frauen in ihrem kunstreich aufgesteckten Haare tragen. Da sind die kleinen Geräte, die Netzkes, eine Seidenschnur wird durch sie hindurchgeschlungen, sie halten die Dosen und all die verschiedenen Sächelchen an dem breit und kunstvoll gelegten Gürtel fest ... In ihrer (der Japaner) Kunst liegt alles eingeschlossen: elastische Kraft, ein ewiges Blühen und Keimen, eine meisterhafte Beherrschung der Technik, Tränen überquellender Lebens- und Naturfreude und Reinheit.“

Digitized by Google

Am Sarge eines jungen Schauspielers.

(5. April 1904.)

Ein Vers des lebensfrohen Anakreon spricht trauervoll vom Tode, der lebensmüde Greise schont und frische Blumen knickt. Andere wieder preisen den Sorgenlöser Pausanias, der dem Menschenkinde am holdesten ist, wenn er es im Lenze von der blühenden Erde abruft, ehe Herbst und Winter seine Träume entblätterten.

So hoch und stolz auch sein Genius emporgestiegen wäre, eine höhere Zinne hätte der junge Künstler nicht erreichen können, als sein Wunsch und sein Drang. Und dieser Wunsch und dieser Drang sind ihm treu geblieben bis zur Scheidestunde. Erst mit dem Leben erlosch, was stets besser ist als das Leben: die Hoffnung. Die Enttäuschung, die dem Glücklichsten, der lange lebt, nicht erspart bleibt und gerade den niemals befriedigten echten Künstler peinigt, das Bewußtsein, daß jedem großen Wollen ein letztes Scheitern droht, — ihm deckten diese wahren Todesschatten nicht den kurzen Weg. Denn junge, mutige Augen blicken über den Tod hinaus und das Unerreichbare ist ihnen Ereignis. Wer bis zum letzten Atemzuge mit ganzer Seele gehofft hat, der hat sein schönstes Leben gelebt. Eine Nachtigall ist in ihrem schluchzenden Maienglücke gestorben.

Doch sein sieches Körper hat schwer gelitten. Die mörderische Krankheit, die sich schon vor Jahresfrist ankündigte, fesselte ihn länger als vier Monate an das Sterbelager. Da gab es freilich bange Stunden des Kleinmuts. Wenn er an der Möglichkeit künftigen freien frohen Schaffens zu zweifeln begann, fühlte er Qualen. Er liebte das Leben um

Digitized by Google

der Betätigung willen und liebte es so sehr, daß er alle Schmerzen der Krankheit willig ertrug, — in der Überzeugung, zu genesen. An einem Februartage — er hatte auf seinem abgemagerten Antlitze die außerordentliche Blässe, die bei Kranken dieser Art in fieberfreien Stunden die böse Röte ablöst —, erzählte er mir voll Stolz und Freude von seinem Rufe an das Münchner Hoftheater, und seine lebhafte Sorge war es, ob er wohl im Frühjahr für das Probegastspiel genügend gekräftigt sein werde. Der da unablässig naher künftiger Taten dachte, lag mit abgezehrtem Leib und bleichen Lippen, und seine früher so kraftvolle und wohllautende Stimme war dünn und hohl geworden. Dann sah ich ihn, als eben der Wagen vor seinem Hause hielt, ihn in die Anstalt zu führen, wo am Tage darauf der operative Versuch der hingebungsvoll mit dem tückischen Leiden ringenden Ärzte unternommen werden sollte. Er war in gehobener, fast freudiger Stimmung. Nicht an Schmerz und Gefahr, nur an das Leben dachte er, dem er, wie er glaubte, nun wiedergeschenkt werden würde. „Morgen geht es auf Mensur!" Er sagte es mit einem aufrichtigen Lächeln. Die Operation wurde meisterhaft ausgeführt, doch die Natur schloß auch die letzte Rettungspforte, der Tod gab ihn nicht mehr frei. Ärztliches Wissen hatte schon den Stab über dem Sterbenden gebrochen, als noch einmal der täuschende Lockruf des Lebens zu ihm drang. Eine vornehme Berliner Bühne fragte an, ob der Künstler zum nächsten Herbste in ihren Verband treten wolle. Da bat er, ohne Verzögerung die bindende Zusage zu drahten . . . So bittere Spiele spielt das Glück.

Was sonst gäbe uns die Kunst, als schönste Menschlichkeit? In Bild, in Wort, in Ton. Und Künstler und Menschen sollten wir voneinander sondern müssen, sondern können? Armseliges Mißverstehen! Nie wurde ein kleiner Mensch ein großer Künstler. Jeder starke Charakter hat ein respektables Maß von Begabung, denn ohne sie gibt es keine inneren Kämpfe, aus denen der Charakter entsteht. Und die geistige, also auch die künstlerische Begabung hinwieder ist

Digitized by Google

der Epheu am Eichenstamme. Fehlt der Stamm, so windet sich das Gewächs in den Niederungen. Dort mag es das Wohlgefallen derer, die unten sind, reichlich finden. Charakterkraft ist nicht gerade das, was die Menge schlechtweg das Gute nennt, kann auch das sein, was die Welt als böse verurteilt. Der kraftvolle Charakter ist treu in dem, was er in sich als gut erkennt. „Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens erraten," sagt Novalis.

Ein Vollmensch, ja, das war er, den schon nach dreiundzwanzig Jahren der Tod ereilte. Sein kurzes Leben war Arbeit und freudiges Erfassen ernster Ziele. Geist und Körper gediehen in Zucht und Kraft. Ausgerüstet mit akademischer und künstlerischer Bildung, ging er still in sich, strebte er auf einsamen Wegen. Er war anders, als viele seines Standes. Kein Asket, der des Lebens Blüten verschmähte, nein, ein Jüngling im Lieben und Hoffen, ein Mann jedoch im Erkennen und Wollen. Er trug das Glück seiner Berufenheit zur Kunst in tiefster Bescheidenheit. Erfolge, die ihm den frischen Mut stärkten, überschätzte er nicht, sie täuschten ihn nicht. Das wohlgemeinte Wort dessen, dem er vertraute, empfing er, auch wenn es schmerzte, ohne Dünkel und Harm. Die Dankbarkeit des Werdenden konnte nicht echter und rührender sein; auch sie zeugte für seine begabte Seele. Er war kein Histrio, war seinem vollen Wesen nach ein Künstler.

Eine so rasche und glänzende Entwicklung, als man sie an Willy de Grach mit Erstaunen verfolgte, ist fast ein Phänomen. Er kam, kaum zwanzigjährig, frisch von der Universität und dem Wiener Schauspielkonservatorium, und spielte den Mortimer und den Romeo. Vollkommen unfertig, ganz im sklavischen Banne seines Vorbildes Josef Kainz, das er entstellte, die Bewegungen unschön, die Sprache überhastet, ohne Glanz. Im Salonstück fiel nichts so sehr auf als seine hilflose Unbeholfenheit. Aber in dem jungen Menschen — das erkannte man wohl — stak die Kraft des jungen Füllens, lohte ungezähmtes Feuer. Da begann seine Arbeit an sich selbst mit eisernem, zähem Fleiß. Direktor

Digitized by Google

Purschians, des trefflichen Regisseurs, erziehliche Hand leitete ihn sorgsam. Und die beste Freundin fand der werdende Künstler an seiner gebildeten Intelligenz, die die strengste Selbstkritik übte und fremdes Urteil prüfte und nutzte. Zuerst kam seine überaus liebenswürdige Natürlichkeit, in die kein falscher und koketter Ton sich mischte, zu gewinnender Geltung. Sie ist ihm treu geblieben, als die bald errungene sichere Technik ihr eine gefährliche Verlockung hätte werden können. In wie hohem Maße de Grach die künstlerischen Mittel zu beherrschen lernte, ließ im September vorigen Jahres sein Marc Anton würdigen. Das Gebiet, auf dem er ein Mächtiger der deutschen Bühne zu werden versprach, war das der frischen, starken, jugendlichen Individualität, die nicht im Schnürpanzer des klassischen Stiles eingeengt atmen muß. Da waren sein technisches Können und sein inneres Vermögen ebenbürtig, war seine zum Scheine völlig kunstlose Natur reinste Kunst im Sinne Lessings.*) Den blutjungen Studiosus Hans in Halbes „Jugend" hat von allen Darstellern der Rolle, darunter die Träger vielgenannter Namen in Berlin und Wien, mir keiner so bis zum letzten Rest persönlicher Wahrheit entfaltet. Und ich gedenke unter vielen wertvollen Schöpfungen des Künstlers, die, wenn sie auch mit dem Augenblicke des Entstehens schwinden mußten, doch dem Empfänglichen eine dauernde Bereicherung hinterließen, auch seines Prinzen Heinz und seines in der leidenschaftlichen Laune des Adoleszenten fast erschreckend echten Franz im „Götz von Berlichingen".

Fast sein letztes Spiel auf den geliebten Brettern war noch ein letzter großer Triumph. In einem elenden Zustande, hustend und fiebernd, ließ es sich der Künstler nicht nehmen, am 12. November v. J. die Titelrolle in Lothars „König Harlekin" zu geben. Das Stück hat geringe Werte, aber de Grach, sonst in der Beurteilung des Literarischen vom Vorteile des Schauspielers wenig befangen, liebte die

*) „Das Schwerste in allen Werken der Kunst ist" — sagt Winckelmann — „daß dasjenige, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheine."

Digitized by Google

Hauptrolle. Er liebte sie heiß. Er legte in diesen Harlekin, der so in Sehnsucht nach dem Bühnenspiele, nach dem Künstlerschaffen bebt, daß er eine Königskrone dafür hinwirft, die ganze Inbrunst seines eigenen Herzens. War es das dunkle Mahnen, der schauerliche Gruß aus der unbekannten Ferne, was den kranken Künstler trieb, in der Rolle des Spielers sich mit schmerzhafter Wonne an das Leben zu klammern, an das Ringen und Schaffen? Die Hunderte, die hinter der Rampe saßen und die die volle Leidenschaft des Künstlers hinriß, ahnten nicht, welch ein persönliches Schicksal dem Schauspieler aus der Rolle wie ein heißer Golfstrom entgegenschlug, ahnten nicht, daß nur die Liebe einen siechen Körper noch einmal emporhob und daß hier ein Totgeweihter wie ein Gesunder in Kräften strahlte. Es war de Grachs letzte neue Rolle.

Mancher stirbt in der Jugend, ehe er sein großes Werk geschaffen hat. Mit ihm war aber doch geboren worden, was an sich das Hohe ist, ob ihm nun Zeit blieb, es für die Außenwelt zu gestalten oder nicht. Nicht der reife, nicht der berühmte, aber der größte Künstler kann es sein, der, ehe er sein Dasein erfüllte, zum Acheron wallen muß. Ungehobene Schätze führt auch jetzt der schweigende Fährmann mit unserem toten Jünglinge zur stillen Insel. Wer daran glaubt, dem ziemt es, diesem Toten solche Ehren zu erweisen, als würde sein Name am Firmamente der Nachwelt glänzen können. Denn nur die Hand eines ungerechten Schicksals löschte ihn vor der Zeit. Ihm, dem der immergrünende Lorbeer zu winken schien, ward die fahle Blüte des Asphodels. Da hat die Trauer ein trauriges Recht. Doch in ihre ernsten Klänge mischt sich ein tröstlicher Klang. Dem Max Piccolomini spricht, als er den frühen Tod erlitten, der Friedländer den Nachruf:

„Sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet
Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde,
Weg ist er über Wunsch und Furcht."

Digitized by Google

Personen- und Sach-Register.

„Ahasver in Rom" (Hamerling) 408.
„Alexandra" (Voß) 414.
Alltägliche Das 296, 297.
„Alte Lied Das" (Philippi) 238.
„Altheidelberg" (Meyer-Foerster) XI.
Amicis Edmondo de 237.
„Am Sarge eines jungen Schauspielers" 436–440.
„Am Tage des Gerichts" (Rosegger) 296, 343.
Anakreon 18, 436.
Anakreontiker 412.
„Andre Hofer" (Kranewitter) 296.
Annunzio Gabriele d' X, XVII, XVIII, 201, 307, 330, 381, 417.
Antike 307, 308, 309.
Anzengruber Ludwig 229, 295, 296, 318.
„Apostel Michael Kramer Der" (Hauptmann) 43.
„Arme Heinrich Der" (Hauptmann) XXIV, 47–56, 58.
Aristophanes 149, 285, 287.
Aristoteles 128, 280, 316.
Aufrichtige Mensch Der XVII.
Augier Emil 141, 316.
Avenarius Ferdinand 413.

„Bär Der" (Tschechow) 411 bis 413.
Bahr Hermann XX, 136 bis 160, 307, 417.
„Bartel Turaser" (Langmann) 14, 314–318.
Barsescu Agathe IX.
Bassermann Albert IX, 96, 97.
„Bauer als Millionär Der" (Raimund) 298.
Bamberg Antonie 296.
Baumeister Bernhard IX, 36, 47.
„Baumeister Solneß" (Ibsen) XII, 76, 113.
Beaumarchais Pierre de 236.
Beer-Hofmann Richard 307.
Beethoven Ludwig van 42.
„Befreiten Die" (Hartleben) 285.
„Beiden Barbara Die" (Rovetta) 352.
„Beiden Klingsberg Die" (Kotzebue) 220.
Benedix Roderich VIII. —
Berlin 94, 141.
Berliner Deutsches Theater IX, 15, 27, 39, 40, 43, 46, 87, 96, 235, 387.
Beyerlein Franz Adam XI.
„Bezähmte Widerspänstige Die" (Shakespeare) 150, 236, 413.
„Biberpelz Der" (Hauptmann) 18–21.
Bierbaum Otto Julius XI, 411.
„Bildschnitzer Die" (Schönherr) 295, 365–368.
Bismarck Otto von 95, 136, 337, 338, 382.
Björnson Björnstjerne 75, 161–199.
Björnson und Ibsen 162, 163, 165, 166, 167, 168.
Bleibtreu Maximiliane 171, 215, 305.
„Blinden Die" (Maeterlinck) 319.
Blumenthal Oskar 399.
Böcklin Arnold 41, 46.

Digitized by Google

Boie Heinr. Christ. 9.
Bonn Ferdinand 433.
Bracco Roberto 200—204, 352.
Brahm Otto 15, 39, 46, 96.
„Brand" (Ibsen) XII.
Brandes Georg 74.
„Braut von Messina" (Schiller) XVIII.
Brion Friederike 82.
Buchdrama 274.
Buddha 128, 418.
Bündnis mit der Zukunft 173, 177.
Bürger Gottfried August 9, 106, 239, 240.
Bürgerliches Rührstück 161, 378, 414.
„Bürgermeisterwahl Die" (Burckhard) 296.
Burckhard Max Eugen 71, 97, 296.
Burgtheater 62, 66, 67, 71, 96, 97, 98, 99, 103, 200, 250, 284.
Byron G. N. 39.

Carlyle Thomas 123.
Cavalotti Felice 201.
Cavar Alfred 15, 284.
Charakteristische Drama Das XXII.
„Christoph Marlow" (Wildenbruch) 386.
Christus im Drama 25, 248, 382, 387.
Christliche Kunst 331.
„Clavigo" (Goethe) 10.
„College Crampton" (Hauptmann) 16—18, 18, 42, 139, 233, 343, 412.
Conrad Michael G. 112.
Conrad-Schlenther Paula IX, 28.
Coquelin Benoit Const. IX.
Corneille Pierre 280.
Cossa Pietro 201.
Costetti Giuseppe 201.
„Cyrano von Bergerac" (Rostand) 344—351.

Dante Alighieri 238.
„Danton und Robespierre" (Hamerling) XIII, 272—284.
Darwin Charles 4, 92, 117.
Dekadenz(ent) 145, 207, 310, 326, 369, 382, 417.
„Deutsche Drama der Gegenwart Das" (Lothar) XIV, XXIII.
„Deutschen Kleinstädter Die" (Kotzebue) 399, 400.
Deutsche Posse 21.
Deutsches Volkstheater 97, 98, 255.
Devrient Max IX, 96.
Dewal Marie 171.
„Dialog vom Tragischen" (Bahr) 137, 160, 417.
Dirnenstück 206, 209.
Dörmann Felix 205—209.
„Dörchläuchting" (Reuter) 218.
„Don Juan und Faust" (Grabbe) 273.
„Don Quixote" (Kienzl) 411.
Dorette Bürger 239, 240.
„Dornröschen" (Möller) 332.
Dostojewski Fedor 245, 315, 405, 409.
„Dramen der Gegenwart" (Wethly) XV, XVI.
Dramaturg 274—280.
Dramaturgie der Gegenwart XIII, XIV.
Dreyer Max 210—223, 241, 378.
Dritte Reich Das XXI, 53, 196.
Dumas Alexander d. J. 38, 90, 414.
Duse Eleonore 88, 380, 381, 417, 434.

Echegaray José 238.
Edda Die 72, 76, 77.
Effekt theatralischer 67, 244, 336, 340.
Eggeling Arthur 166.
„Egmont" (Goethe) XV, XVI, 357.
Ehebruchsdrama 238, 370, 371.
„Ehre Die" (Sudermann) 207, 289, 374, 375, 397.
„Eindringling Der" (Maeterlinck) 319.

Digitized by Google

„Einquartierung Die“ (Mars u. Kéroul) 205.
„Einsame Menschen“ (Hauptmann) 3—10, 32, 42, 54, 58, 59, 64, 65, 115, 214.
Eisenschitz Otto 352.
„Eisgang“ (Halbe) 263, 270.
„Elegie“ (Bürger) 240.
„Elektra“ (Hofmannsthal) 306 bis 313.
„Elektra“ (Sophokles) 308 bis 313.
Elendsdrama XVII, 3, 12, 13, 25, 34, 53, 60, 65, 244.
„Elga“ (Hauptmann) 55.
Elias Jul. 74.
Engel Georg 224—229, 270.
Epiktet 155.
„Erbe Das“ (Philippi) 337.
„Erdgeist Der“ (Wedekind) 417.
Erlebenskünstler 129, 130, 152.
Ernst Otto XI, 215.
„Erziehung zur Ehe Die“ (Hartleben) 285.
„Es ist eine alte Geschichte“ (Nötel) 296.
„Es lebe das Leben“ (Sudermann) 389—398.
„Es war“ (Sudermann) 397.
„Études des cliniques sur l'hystére-épilepsie ou grande l'hystérie“ (Richer) 179.
Euripides 138, 321.
„Eva“ (Voß) 414.
Ewers Hans Heinz 411.
„Ewige Liebe“ (Faber) 230 bis 233.

Faber Hermann 230—233.
„Fall Clemenceau Der“ (Dumas) 38.
„Fallissement Das“ (Björnson) 161.
„Familie Bolle“ (Baumberg) 296.
„Famile Selicke“ (Holz und Schlaf) XVI.
„Faust“ (Goethe) 49, 56, 57, 80, 134, 178, 274, 297, 357, 371, 372, 404.
„Faust“ (Lenau) 323.
Février IX.
Fellner Richard 255.
Ferrari Paolo 201.
Ferron Marie 66.
„Fest auf Solhaug Das“ (Ibsen) 71—76, 108, 121, 126.
„Feuer“ (d'Annunzio) 380, 381, 417.
Field 307.
„Flachsmann als Erzieher“ (Ernst) XI, XII, 215.
„Fleck auf der Ehr Der“ (Anzengruber) 318.
„Florian Geyer“ (Hauptmann) XII, 55.
Fontane Theodor 99.
Französische Dramatik XXIII, 200, 201, 202, 257, 344, 352.
„Frau Anne“ (Möller) 331 bis 335.
„Frau Sorge“ (Sudermann) 298, 377.
„Frau vom Meere Die“ (Ibsen) 106—114, 114.
„Fräulein Julie“ (Strindberg) 369.
Freie Bühne 3, 406.
Freie Moral XVIII.
„Freiwild“ (Schnitzler) 150, 360—364.
„Friedensfest Das“ (Hauptmann) 42, 54, 55, 115.
„Friedrich Barbarossa“ (Grabbe) 424.
„Fuhrmann Henschel“ (Hauptmann) 33—40, 47, 53, 54, 64, 423.
Fulda Ludwig 234—237, 351.

„Galeotto“ (Echegaray) 238.
„Gefallene Engel“ (Nordmann) 296.
Gegenwartswirkung 161.
„Geisha Die“ 430, 433.
„Gelehrten Frauen Die“ (Molière) 218.
„Generalfeldoberst Der“ (Wildenbruch) 424.
„Gerettete Venedig Das“ (Hofmannsthal) XVIII, 307, 308.
Gerhard Hans 93.
„Germinal“ (Zola) 191, 304.

Digitized by Google

Geschichtliche Wahrheit 276, 277.
„Geschlecht und Charakter" (Weininger) 370.
Gesellschaftsmoral XIX, 81, 82, 99, 100, 131, 151, 152, 232, 235, 239, 240, 241, 285, 389.
„Gespenster" (Ibsen) 81, 90 bis 93, 108, 126, 127.
Giacosa Giuseppe 201, 238 bis 242, 352.
„Gläubiger" (Strindberg) 369 bis 373.
„Glück im Winkel Das" (Sudermann) 374.
Gnad Ernst 275.
Göckingk Leop. Friedr. Günther v. 106.
Goethe Wolfgang XIII, XIV, XVI, XIX, 10, 34, 49, 54, 56, 57, 80, 134, 138, 146, 178, 206, 214, 244, 274, 277, 297, 342, 357, 371, 372, 382, 404, 425, 439.
„Göttliche Komödie" (Dante) 238.
„Götz von Berlichingen" (Goethe) 425, 439.
Gold Alfred 43.
Goldoni Carlo 202.
„Goldprobe Die" (Augier) 141.
Gorki Maxim 14, 243—249, 335, 412.
„Gott Der und die Bajadere" (Goethe) 206.
Grabbe Christian Dietrich 79, 148, 273, 277, 425.
Grach Willy de 223, 436 bis 440.
Graff Franziska de 304.
„Graf von Charolais Der" (Beer-Hofmann) 307.
Graz VIII, 30.
Grazer städtische Theater VIII, 71.
„Grazer Tagblatt" VII.
Gregori Ferdinand IX, XXV.
Grevenberg Julius 10, 134.
Grillparzer Franz 26, 30, 54, 55, 141, 306, 321, 344, 424.
Grimm Jakob 117.
„Griseldis" (Halm) 11.
„Grobe Hemd Das" (Karlweis) 296.
„Große Licht Das" (Philippi) 336—341.
„Große Sünde Die" (Bahr) 136.
„Großstadtluft" (Blumenthal) 398.
„Grüne Kakadu Der" (Schnitzler) 364.
„Gustav Wasa" (Strindberg) 369.
„Gute Schule Die" (Bahr) 136.
Gut und Böse XIX, 81, 82, 102, 131, 164.

Haase Friedrich IX.
Häckel Ernst 4.
Häßlichkeitsmanie XXII, 4, 201.
„Hahn Der rothe" (Hauptmann) XII, 20.
Halbe Max 229, 250—271, 375, 437.
Halm Friedrich 11.
Hamerling Robert XIII, 41, 272—284, 408.
„Hamerling als Dramatiker" (Gnad) 275.
„Hamlet" (Shakespeare) 116, 218.
„Handschuh Der" (Björnson) 161.
„Hanneles Himmelfahrt" (Hauptmann) XXI, 12, 18, 21—28, 35, 42, 52, 53, 57, 58, 67, 101, 333, 366.
„Hans" (Dreyer) 216.
Hanswurst 21, 200.
Harden Maximilian 308.
Hardenberg Friedr. v. (Novalis) 438.
„Harold" (Wildenbruch) 423, 424.
Hartleben Otto Erich XI, 285—294.
Hartmann Ernst IX.
Hartmann von der Aue 48, 57.
„Haschele" (Wittenbauer) 141.
„Haubenlerche Die" (Wildenbruch) 423, 424.
Hauptmann Gerhart XII, XIV, XVIII, XXII, XXIV, 1—67, 87, 101, 115, 131, 134, 139, 189, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 221, 230, 231, 233, 270, 304, 317, 333, 343, 365 366, 378, 406, 412, 423.

Digitized by Google

„Hauptmann Gerhart" (Schlenther) 10.
Hausegger Friedrich von 132.
Hauser Richard 160.
Hawel Rudolf 295—299.
Hebbel Friedrich 77, 321, 359.
„Hedda Gabler" (Ibsen) 113, 114—116.
„Heimat" (Sudermann) 257, 258, 378, 397.
Heimatkunst 63, 66, 216, 257, 258, 262, 270.
Heine Albert IX, 275, 282, 283.
Heine Heinrich 136, 297.
Held Franz 21.
„Helden" (Shaw) 143.
„Herakles (Euripides) 138.
Heroische Dichtung XVI, XVIII.
Herrenmoral 190.
Herrnhutter Moral 6, 58.
Herzensehre 152, 155, 159, 163, 240, 292, 389.
„Herzmarke Die" (Langmann) 14.
„Herzog Theodor von Gothland" (Grabbe) 79.
Heuser Laura 166.
Heyermans Hermann 300 bis 305.
Heyse Paul XI.
„Hirtenlied Das" (Hauptmann) 5, 221.
Höhen Die lichten 29, 53, 57, 58, 128, 131, 132, 133.
Höhendichtung 29, 132, 133, 218.
Hölderlin Friedrich 99.
Hönigswald Nelly 148, 242.
„Hoffnung auf See" (Heyermans) 300—305.
Hofmannsthal Hugo von XVII, XVIII, 306—313.
Hohenfels Stella IX, 327.
Holz Arno XVI.
Horaz 320.
Hummel Ferdinand 335.
„Hundert Tage Die" („Napoleon") (Grabbe) 148, 277, 425.
„Hussiten vor Naumburg Die" (Kotzebue) 335.
„Hüttenbesitzer D." (Ohnet) X, 393.
Hysterie 49, 114, 130, 131, 164, 179, 184, 308, 312.
Jacobson Eduard 21.
„Jäger Die" (Iffland) 214.
Jäger Henrik 106.
Jakel Der 200.
Japanischer Stil 430, 431.
Japanisches Schauspiel u. Schauspieler 429—435.
Ibsen Henrik VII, XII, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, 52, 54, 69-134, 154, 162, 165, 166, 167, 168, 178, 183, 215, 234, 259, 260, 270, 318, 325, 327, 328, 337, 352, 354, 395, 397, 412, 423.
„Ibsen Henrik" (Lothar) XIX, 72, 112, 113.
Ich Das XXIV, 138.
Idealismus XXII, 99, 100, 129, 297.
„Jenseits des Künstlers Das" (Hausegger) 132.
Jerschke Otto XVI.
Iffland August Wilhelm 214.
Illusion XX, XXII, 247, 248.
„Im Forsthaus" (Skowronnek) 214.
„Im grünen Baum zur Nachtigall" (Hartleben) 285.
„Immensee" (Storm) 377.
Individualismus XIV, XIX, XX, 85, 86, 232, 234, 380, 430.
Individualitätsschwindel 85, 232.
Interpreten Die 51, 52.
„Johannes" (Sudermann) 381 bis 389.
„Johannisfeuer" (Sudermann) 374—381, 397.
„John Gabriel Borkmann" (Ibsen) 76, 91, 108, 109, 121 bis 127, 130.
„Josefine" (Bahr) 142—148.
„Iphigenie auf Tauris" (Goethe) 244.
„Iphigenie in Aulis" (Euripides) 321.
Italienisches Schauspiel 200, 201.
Judic Anne IX.
„Judith und Holofernes" (Hebbel) 321.
„Jugend" (Halbe) 229, 250 bis 255, 256, 260, 262, 270, 376, 439.

Digitized by Google

„Jugendfreunde" (Fulda) 234—237.
Jules Anton 66, 318.
„Julius Cäsar" (Shakespeare) 439.
Jungitaliener 201, 352.
Jungwiener 295, 306, 307.

„Kabale und Liebe" (Schiller) 357.
Kadelburg Gustav 234.
„Käthchen von Heilbronn Das" (Kleist) 357.
Kainz Josef IX, 291—294, 327, 438.
„Kaiser und Galiläer" (Ibsen) XII, 80, 125.
„Kameraden Die" (Fulda) 234.
„Kammersänger Der" (Wedekind) 140, 417—418.
Kant Immanuel 178, 187.
Karlweis K. 296.
„Karolinger Die" (Wildenbruch) 423, 424.
„Karrnerleut'" (Schönherr) 295.
Katholische Dichtung 330—335.
Kawakami 431, 432, 434.
Kayßler Friedrich IX, 47.
Keller Gottfried 10.
Kéroul Henry 205.
Kerr Alfred 350.
„Kesa" 433, 434.
Kienzl Wilhelm 412.
„Kleinbürger Die" (Gorki) 247.
„Kleine Mann Der" (Karlweis) 296.
„Klein Eyolf" (Ibsen) 72, 117 bis 121, 127.
Kleist Heinrich von 163, 164, 357.
Klingenfeld Emma 74, 75.
Klopstock Friedr. Gottl. 206.
„Kloster bei Sendomir Das" (Grillparzer) 55.
Kneisel Rudolf 21.
„König Harlekin" (Lothar) 439, 440.
„König Heinrich V." (Shakespeare) 439.
„König Heinrich und sein Geschlecht" (Wildenbruch) 423.
„König Johann" (Shakespeare) 245.
„König Lear" (Shakespeare) 55, 245.
„König Ottokars Glück und Ende" (Grillparzer) 424.
Körner Hermine IX, 387, 388, 389.
Körner Theodor 244.
Kosler 420.
Kotzebue August von 139, 218, 220, 335, 399, 400.
Kranewitter Franz 296.
Kraftel Fritz 96.
„Kreuzelschreiber Die" (Anzengruber) 295, 318.
„Kreutzersonate Die" (Tolstoi) 405.
Kritik X, XXIII, XXIV, XXV, 12, 20, 31, 34, 53, 56, 90, 91, 94, 97, 98, 147, 374, 375.
„Kronprätendenten Die" (Ibsen) VII, 79—82, 98, 117, 125, 126.
Künstlerdrama 16, 29, 43, 129 ff.
Künstlerisches Zeugen 54, 55, 129 ff.
„Kunst Die, ihr Wesen und ihre Gesetze" (Holz) XVI.
Kunst und Leben 129 ff., 437, 438.
Kunstseele 54, 436.
„Kurzbauer-Rosel Die" (Röwen) 296.
Kuschar Rudolf siehe Röwen.

„Laboremus" (Björnson) 166 bis 171.
Lamartine Alphonse de 257, 350.
Lange Konrad XXIII.
Langkammer Margarete (Nordmann) 296.
Langmann Philipp 14, 314 bis 318.
Lebendes Bild im Schauspiel 66.
Lebenslüge 99, 100, 102, 103.
„Leben Jesu Das" (Rénan) 179.
Leblanc-Maeterlinck Georgette IX, 326, 327, 328, 329, 330.
„Ledige Leute" (Dörmann) 205—209.

Digitized by Google

Lehmann Else IX, 39, 47.
Lenau Nikolaus 280, 323.
Lenbach Franz 338.
Lenoir Rudolf 15.
Lessing Gotthold Ephraim 128, 379, 439.
„Leutnant Gustl" (Schnitzler) 360.
Lewinsky Josef IX.
„Liebelei" (Schnitzler) 307, 357 bis 359, 364.
„Liebesträume" (Dreyer) 215.
Lienhard Fritz XI.
Lindner Anton 206.
Literaten XIII, 133, 139.
Literaturschlachten 97, 98.
„Lokalbahn Die" (Thoma) 399—403.
Lorm Hieronymus 9.
Lothar Rudolf XIII, XIV, XIX, XXIII, 72, 112, 113, 439, 440.
„Lüge ums Glück Die" (Röwen) 296.
Luther Martin 33, 382.

„Macht der Finsternis Die" (Tolstoi) XII, 245, 382, 404 bis 410.
„Madame sans gêne" (Sardou) 148.
Männliche Das und das Weibliche in der Dichtung 54, 55, 115, 129 ff.
Märchendichtung Dramatische 21 bis 27, 28, 234, 332.
Maeterlinck Maurice de XVII, 167, 301, 319—330, 382, 412.
Mahr René 256.
Majetti Antonie 166.
„Maladies (Les) de la personnalité" (Ribot) 138.
„Maria Magdalena" (Hebbel) 359.
„Maria von Magdala" (Heyse) XI.
„Maria Stuart" (Schiller) 438.
Marlow Christopher XIII, 385.
Marr Hans 341.
Mars Antony 205.
Marschalk Max 27.
Martinelli Ludwig IX.
„Maskeraden" (Fulda) 235.
Massinger Philipp 307.
Masson 146.
Materialismus 331, 382.
Matkowsky Adalbert IX.
Mebus Eduard 305, 387, 410.
„Medea" (Grillparzer) 321.
„Medaille Die" (Thoma) 402.
Medelsky Karoline IX.
Mehnert Lothar 149, 305, 410.
„Meister Der" (Bahr) XX, 153—160.
„Meister Balzer" (Wildenbruch) 423.
„Meister von Palmyra Der" (Wilbrandt) 419—422.
Melodram 27, 195, 196, 431.
„Menonit Der" (Wildenbruch) 424.
„Messiade" (Klopstock) 206
Meyer-Förster Wilhelm XI.
„Michael Kramer" (Hauptmann) 20, 40—47, 134.
„Mirandolina" (Goldoni) 202.
Mitleidsdichtung XVIII.
Mitterwurzer Friedrich IX, 98, 411.
Mittleramt Kritisches XXIV, 56.
Mode Literarische XXII, 90, 143, 355, 374.
Moderne Die XIII, 90, 244, 310, 320, 338, 339.
Moderner Mensch 138.
Moderne Schauspielerei 96, 97.
Moderne und Modische XIX, 149.
Möller Max 331—335.
„Mohr des Zaren Der" (Voß) 414.
Molière Jean Bapt. 88, 216, 218, 236, 345, 346, 349.
Molly (Bürgers) 9, 239, 240.
Molly-Lieder (Bürgers) 240.
Moment des Gegenwärtigen 128.
„Monna Vanna" (Maeterlinck) 319—330.
Mounet-Sully 434.
Moral 6, 161, 232, 235, 239 bis 241.
Morgenstern Christian 74, 75.

Digitized by Google

„Morituri" (Sudermann) 292, 293, 365, 374, 375, 397.
Müller-Guttenbrunn Adam 299.
„Müller Der und sein Kind" (Raupach) 170.
Müllner Adolf 74.
„Mutter Erde" (Halbe) 256 bis 262, 262, 270.
„Mutter Sorge" (Hawel) 295 bis 299.
Mystik (-stizismus) 72, 94, 107, 112, 117, 179, 319, 331.

„Nachtasyl Das" (Gorki) 14, 243—249, 335.
„Napoleon oder Die hundert Tage" (Grabbe) 148, 277, 425.
„Napoleon und die Frauen" (Masson) 146.
„Napoleon zu Hause" (Masson) 146.
Naturalismus VIII, XIV, XV, XVI, XVII, XXI, XXII, XXIII, 18, 21, 34, 43, 53, 94, 244, 297, 303, 304, 312, 319, 344, 373.
„Nero" (Cossa) 201.
„Neue Deutsche Rundschau" 55.
„Neue Herr Der" (Wildenbruch) 422.
„Neue System Das" (Björnson) 161—166.
„Neue Zeit Die" (Voß) 414.
„Neunundzwanzigste Februar D." (Müllner) 74.
Neuromantiker XVII, 306, 307, 344.
„Neurotica" (Dörmann) 207.
„Nibelungen Die" (Hebbel) 77.
Nibelungenlied 77.
Niese Hansi IX.
Nietzsche Friedrich XIX, 157, 190, 247, 308.
Nötel Amalie 21.
Nötel Edwina 296.
„Nora" (Ibsen) XIX, XX, 81, 84—89, 92, 108, 112, 154, 325, 328, 354.
„Nordische Heerfahrt" (Ibsen) 72, 76—79, 126.
„Nordische Literaturgeschichte" (Jäger) 106.
Nordmann Richard (Langkammer) 296.
Norwegen und die Literatur 179, 183, 184.
Novalis siehe Hardenberg.
„Novella Andrea" (Fulda) 234.
Novelli Ermete IX.

Odilon Helene IX.
„Ödipus" (Sophokles) 312.
Offenbach Jacques 145.
Offizierstück 286.
Ohnet Georges X, 292.
„Othello" (Shakespeare) 21.
Otway Thomas 307.

Parodie 99, 145.
Paul Jean (Richter) 139.
„Paul Lange und Tora Parsberg" (Björnson) 172 bis 177.
„Pelikan Der" (Augier) 316.
Pessimismus XXIV, 317.
„Petite ville" (Picard) 399.
Petri Lilli IX, 86, 87.
„Pfarrer von Kirchfeld" (Anzengruber) 229, 318.
„Phädra" (Euripides) 138.
Philippi Felix XI, XII, 238, 336—341.
Philosophie XVI, XXI, 419.
Picard Louis Benoit 399.
Platon 138, 419.
Plautus 149.
Polko Elise 206.
Poppe Rosa IX.
Posse deutsche 21.
Praga Emilio 201.
Prasch-Grevenberg Auguste IX.
„Précieuses ridicules Les" (Molière) 346.
Prehauser Gottlieb 200.
Prinzipienbichtung XVII.
„Prinz von Homburg Der" (Kleist) 163, 164.
„Probekandidat Der" (Dreyer) 215.

Digitized by Google

Problem (-matische Helden) XII, XIII, XVII, XVIII, 10, 242, 423.
Provinzkritik VIII.
Provinztheater VIII.
Pseudokunst XXIV.
Purschian Otto 166, 170, 171, 198, 199, 410, 439.

„Quitzows Die" (Wildenbruch) 423—427.

Rabenlechner M. M. 284.
Rabitow Klara IX.
„Räuber Die" (Schiller) 11, 250, 315.
Raimund Ferdinand 296, 298, 334.
Raupach Ernst 170.
Realismus XXI, XXIII, 203, 294, 297.
Regie X, 65, 66, 169, 170, 171, 281—284, 313.
Reinhardt Max IX, 47.
Reiter Emil 65, 150, 151, 275, 281.
Religiöser Stoff 331 ff., 382.
Renaissance 234, 307, 320, 326, 329.
Renan Ernst 179.
Renaudot 346.
Reuter Fritz 39, 218.
Revolutionsjahr Das literarische (1889) XIV, 405.
Ribot 138.
„Richard III." (Shakespeare) 319, 406.
Richer 179.
Richter Gertrud 341.
„Ring des Nibelungen" (Wagner) 77.
Römpler Alexander IX.
Röwen Julius (Kuschar) 296.
Roll Helene 27.
Romantik XVII, XVIII, XXI, 72, 94, 117.
„Romeo und Julie" (Shakespeare) 250, 252, 347, 438.
„Rose Bernd" (Hauptmann) 56—67.
Rosegger Peter 39, 136, 249, 296, 342—343.
„Rosenmontag" (Hartleben) XI, 285—294.
„Rosmersholm" (Ibsen) 76, 92, 104—106, 112, 166, 167, 168.
Rossi Ernesto IX.
Rostand Edmond XIII, 286, 344—351.
Rothe Bertha 335.
Rovetta Girolamo 201, 352 bis 356.
Rubens Peter 233.
Ruederer Josef XI.
Russische Dichtung 243—249, 404, 405.

Saar Ferdinand v., 306.
Sada Yacco IX, 429—435.
„Salome" (Wilde) 385.
Salvini Tommaso IX.
Sandrock Adele IX.
„Sappho" (Grillparzer) 344.
Sardou Victorien XX, 90, 148, 281, 383, 414.
Satire (-riker) 19, 95, 140, 235, 247, 397, 418.
„Scapin" (Molière) 349.
Schaffer Fritzi 93.
„Schaubühne Die, als eine moralische Anstalt betrachtet" (Schiller) XV.
Schauluft 340.
„Schauspieler-Sehnsucht" (Gregori) XXV.
Schauspieler und Gesellschaft 150, 151, 152, 361, 362, 363.
Schauspieler und Schauspiel IX, X, 65, 66, 341, 379, 380, 381.
Schicksalsdramatik 74, 91, 144.
Schiller Friedrich XV, XVI, XVIII, XXI, 11, 95, 250, 279, 315, 316, 320, 357, 414, 423, 427, 438, 440.
„Schlachtenlenker Der" (Shaw) 143.
Schlaf Johannes XVI.
Schlagworte Literarische XXII, 90, 91.
Schlegel Aug. Wilh. XVII.

Digitized by Google

„Schleier der Beatrice“ (Schnitzler) 307, 364.
Schlenther Paul 10, 23, 74.
„Schluck und Jau“ (Hauptmann) XII, 26.
„Schmetterlingsschlacht Die“ (Sudermann) 207, 375.
„Schminke“ (Reiter) 150, 151.
Schnitzler Arthur 150, 307, 357—364.
Schöne Hermann 96.
„Schöne Helena“ (Offenbach) 145.
Schönheit XXIII.
Schönherr Karl 295, 365 bis 368.
Schönthan Franz v. 234
Schopenhauer Arthur 155, 261, 266.
Schroth Karl 67.
„Schuldig“ (Voß) 413—415.
„Schuld und Sühne“ (Dostojewski) 315, 409.
Schur Ernst 435.
Sensationsdrama 396.
Sentenzen XX.
Shakespeare William XIII, XXII, 21, 55, 116, 144, 150, 206, 218, 236, 245, 250, 252, 274, 317, 319, 347, 386, 406, 412, 438, 439.
Shaw Bernhard X, 142, 412.
„Sizilianische Bauernehre“ (Verga) 352.
„Sieben Prinzessinnen Die“ (Maeterlinck) 319.
„Siebzehnjährigen Die“ (Dreyer) 216—221.
Sikora Annie 32, 33, 76, 114, 160, 223, 284.
Sikurdharkvidha 77.
„Simplicissimus“ 149, 400.
Singspiel 412.
Sittenberger Hans 277.
Sixtinische Madonna 331.
„'s Katherl“ (Burckhard) 296.
„Sklavin Die“ (Fulda) 234.
Skowronnek Fritz 214.
„Sodoms Ende“ (Sudermann) 212, 374, 387, 397.
„Sohn der Wildnis“ (Halm) 11.
Sommerstorff Otto IX.
Sonnenthal Adolf v. 96.
„Sonnwendtag“ (Schönherr) 295, 368.
Sophokles 184, 307—313.
Sorma Agnes IX, 88, 89, 327, 328, 379, 380, 381, 434.
Soziale Dichtung XIII, XXIII, 11, 26, 56, 243—249, 302 bis 304, 344, 345, 351, 409, 412, 423.
Speidel Ludwig 120, 435.
„Stahl und Stein“ (Anzengruber) 318.
Standesdrama 286, 287.
„Star Der“ (Bahr) 150—153.
„Stationen meiner Lebenspilgerschaft“ (Hamerling) 272.
Stein Philipp 90.
„Stella“ (Goethe) 214.
„Sterbende Dichter Der“ (Lamartine) 350.
Stil Schauspielerischer 380.
Storm Theodor 64, 120, 165, 377.
Strauß Johann 219.
Strindberg August 369 bis 373, 412, 417.
„Strom Der“ (Halbe) 262 bis 271.
„Studien zur Dramaturgie der Gegenwart“ (Sittenberger) 277.
Stümcke Heinrich 303.
Stürmer und Dränger XIII.
„Stützen der Gesellschaft Die“ (Ibsen) 82—84, 125, 126 154, 162.
Sturm Bruno 275.
Sudermann Hermann 34, 71, 207, 257, 258, 289, 292, 293, 298, 374—398, 366, 424.
„Sünde eines Priesters“ (Zola) 79.
Suffin Mathilde 93, 114, 160.
Symbolische (-listische) Dichtung XIII, 53, 168, 187, 196, 263, 301, 319.

„Tal des Lebens Das“ (Dreyer) 215—223.
„Talisman Der“ (Fulda) 234, 235.

Digitized by Google

Talma François Joseph 145, 146.
„Tartuffe" (Molière) 88, 216.
Technik 11, 14, 16, 18, 33, 34, 77, 78, 83, 128, 345, 352, 375, 378, 389, 396, 397, 439.
Tendenzstück 302, 303, 332 ff.
Terenz 149.
Theaterleben 150, 151, 361, 362, 363.
Theater-Theaterstück 150, 151, 361, 362, 363.
Theatralisch 213, 377, 378, 383, 394, 395, 397.
Théâtre français XX.
„Thermidor" (Sardou) XX, 281.
Thesenstück 156.
Thoma Ludwig XIII, 398 bis 402.
Tieck Ludwig XVII, 344.
„Timon von Athen" (Shakespeare) 55.
Tod Der 45, 46, 129 ff., 189, 198, 225, 319, 320, 412, 419 bis 422, 436—440.
„Totentanz" (Möller) 332.
„Tote Stadt Die" (d'Annunzio) XVII.
„Totschläger Der" (Zola) 316.
Tolstoi Leo XII, 245, 382, 404—410.
Tragikomödie (-komisch) 139, 370, 412, 413.
Tragische Das 57, 91, 92.
„Traum Der ein Leben" (Grillparzer) 26.
„Traumulus" (Holz und Jerschke) XVI.
„Traurige Liebe" (Giacosa) 201, 238—242, 352.
Trenner Annie 421.
Triesch Irene IX, 87, 88.
„Troilus und Cressida" (Shakespeare) 411.
„Tschaperl Das" (Bahr) 136 bis 142.
Tschechow Anton 245, 411 bis 413.
Turgenjew Iwan 405.
Turquan Josef 146.
Tyrolt Rudolf 415, 416.

Überbrettl 411, 412.
„Über den Wassern" (Engel) 224—229, 270.
Überschätzung des Sexuellen 57.
Übersetzung (-er) 74, 75, 235, 236, 239, 304, 309, 351.
„Über unsere Kraft. — I. Teil" (Björnson) 177 bis 185, 185, 186.
„Über unsere Kraft. — II. Teil" (Björnson) 169, 178, 185—199.
„Überwindung des Naturalismus" (Bahr) XIV, XV, XVII, 136.
„Überzähligen Die" (Nordmann) 296.
„Um Haus und Hof" (Kranewitter) 296.
„Unehrlich" (Rovetta) 352 bis 356.
„Unehrlich Volk" (Voß) 413.
Unheldische Helden XVIII, 10.
Unmoral 241.
„Unter blonden Bestien" (Dreyer) 215.
„Untreu" (Bracco) 200—204.

„Vater Der" (Strindberg) 370.
Vererbung 80, 85, 91, 101, 215, 254.
Verga Giovanni 201, 252.
Verismus XVII, XVIII, XXI, 201, 434.
„Verliebte Leut" (Rosegger) 342—343.
„Verlorene Paradies Das" (Fulda) 234.
„Versunkene Glocke Die" (Hauptmann) 28—33, 34, 42, 53, 54, 58, 64, 65, 87, 115, 131, 216, 218, 219, 317.
„Vierte Gebot Das" (Anzengruber) 296, 318.
„Volksfeind Ein" (Ibsen) 47, 93—97, 98, 162, 412.
Volkslied 24, 35, 300, 332.
Volksstück 33, 295, 296, 318.
„Von dem Sinn und der Schönheit der japanischen Kunst" (Schur) 435.

Digitized by Google

„Vor Sonnenaufgang" (Hauptmann) 3, 18, 84, 212, 213, 214, 406.
Voß Richard 229, 414—416.

Wagner Richard 76, 77, 94, 133, 184, 218, 241, 274, 331, 340.
„Wahlverwandtschaften Die" (Goethe) 10.
Wahrheit und Schönheit 80.
Wahnsinn Der in der Tragödie 90, 91.
„Wallenstein" (Schiller) 279, 480.
„Wasser Das steigt" (Zola) 229.
Was und Wie? 270, 296, 297, 342.
„Weber Die" (Hauptmann) 11 bis 16, 18, 42, 139, 233, 343, 412.
Wedekind Frank 140, 412, 417—418.
Wehrlin Arthur 27.
Weibliche Das 54, 55, 86, 118, 129 ff., 172, 173, 370, 417.
Weimarer Schauspiel 97, 379, 380.
Weininger Otto 370.
„Wenn wir Toten erwachen" (Ibsen) 54, 76, 78, 86, 92, 94, 101, 109, 111, 115, 121, 122, 126, 127, 128—134, 165, 166, 178, 227, 259, 327.
„Werthers Leiden" (Goethe) 10, 146.
„Wesen der Kunst Das" (Lange) XXIII.
Wessely Josefine 284.
Wethly Gustav XV, XVI.
Wien 97, 98, 140, 148, 200, 263, 306, 307, 318.
Wiene Karl IX, 96.
Wiener Josefstädter Theater 205.
Wiener Jubiläums-Stadttheater 299.
Wiener Ringtheater 275.
„Wienerinnen" (Bahr) 148 bis 150.
Wilbrandt Adolf XIII, 419 bis 422.
Wilde Oskar X, 385.
Wildenbruch Ernst von XIII, 386, 423—427.
„Wildente Die" (Ibsen) 76, 81, 92, 97—103, 126, 127, 165, 166, 423.
Winckelmann Joh. Joach. 439.
„Winterschlaf" (Dreyer) 210 bis 215, 377.
Winterstein Eduard v. IX, 39.
Wirkung in die Ferne 110.
Wirth Richard 159, 160, 242, 283, 284, 422.
Wittenbauer Ferdinand 141.
Wölsungasaga 72.
Wolf Hugo 75.
„Wohltäter der Menschheit" (Philippi) 337, 341.
Wolzogen Ernst von 411, 413.
Wolter Charlotte IX, 89, 376, 379.
„Wunder Das des heil. Antonius" (Maeterlinck) 412.

Zabel Eugen 387.
Zacconi Ermete IX, 92, 93, 352.
„Zärtlichen Verwandten Die" (Benedix) VIII.
„Zapfenstreich" (Beyerlein) XI.
„Zeit Die" 144.
Zeitalter Literarisches XIII, 423.
Zensur XI, 13, 216, 217, 223, 250, 255, 313, 335, 360, 361, 417.
„Zigeunerbaron Der" (Strauß) 219.
Zola Emil XII, XV, 29, 191, 229, 304, 316.
„Zrinyi" (Körner) 244.
„Zugvogel Der" (Reiter) 151.
„Zur Bühnengeschichte von Ibsens Dichtungen" (Stein) 90.
„Zur modernen Dramaturgie" (Zabel) 387.
Zuständliche Das XXI.
Zweck der Kunst XX, XXIII.
„Zwillingsschwester Die" (Fulda) 234.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned
the Library on or before the last da
stamped below.
A fine of five cents a day is incurre
by retaining it beyond the specifie
time.
Please return promptly.

APR 27 1984

CANCELLED
SEP 10 1975

CANCELLED
FEB 14 1975

CANCELLED

Digitized by Google

Thr 129.05
Dramen der gegenwart,
Widener Library
005570784
3 2044 088 271 861

Digitized by Google